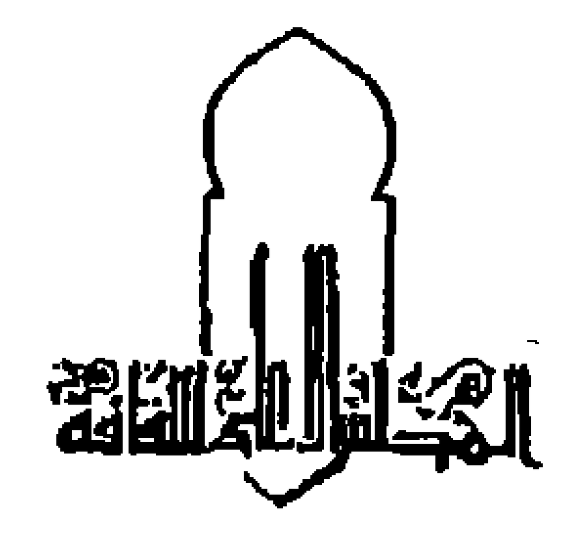

المجلس الأعلى للثقافة
التراث
أثره وتوظيفه
فى مسرح
توفيق الحكيم
وطفاء حمادى هاشم
Bibliotheca Alexandrina
0217067

المجلس الأعلى للثقافة

التـــراث
أثـره وتـوظيفه
فى مسرح
توفيق الحكيم

وطفاء حمادى هاشم



١٩٩٨

تمهيد

التراث:

١ـ عناصره:

أ ـ الفولكلور.
ب ـ الأدب الشعبى.
ج ـ الأسطورة.

٢ـ مميزات التراث.
٣ـ توظيفه فى مسرح الحكيم.

تمهيد

التراث:

١ ـ عناصره:

قبل دراسة المصادر التراثية التى استعان بها توفيق الحكيم إطارا لأعماله المسرحية، لابدّ من الإشارة إلى المصطلح الذى استخدمناه فى هذا البحث، أى مصطلح التراث، وذلك فى محاولة منّا لإزالة اللبس الذى يسود مفاهيم العناصر المشكلة له: الفولكلور والأدب الشعبى، لذا ارتأينا تحديد مفهوم كل من هذه القطاعات، لكشف المختلف والمشترك بينها.

أ ـ الفولكلور

يتكون هذا المصطلح من كلمتين: «فولك» Folk الشعب، و«لور» المعرفة والحكمة. فى المرحلة الاولى من نشوئه، أى فى المنتصف الثانى للقرن التاسع عشر، كان يشمل العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملاحم والأمثال [(١)]. ثم طرأت عليه تطوّرات فى القرن العشرين، بحيث صار يشمل الفنون القولية بجميع أشكالها، والسلوك مما يدخل فى صنع المنتجات المادية الشعبية التى ينبغى أن تعبر عن وجدان الشعب وأن تكون مجهولة المؤلف أو المنشأ، وأن تتمتع بصفة الاستمرار فى طريقة صنعها التقليدية وطرق استعمالها غير المتوارثة.

والفولكلور هو محصلة معارف العامة من الناس أو حكمة الشعب، والثقافة الشعبية الحية، الفعالة والمتراكمة منذ أقدم العصور [(٢)].

ب ـ الأدب الشعبى

يعتبر الأدب الشعبى رافدا من روافد الفولكلور، لما يتضمنه من التعبير عن العادات والتقاليد والممارسات [(٣)]، والفنون القولية التى يقع فى ضمنها الشعر الشعبى والأغانى

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة، إعداد محمد شفيق غربال، القاهرة، دار الشعب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٠، مج ٢.

(٢) عبدالحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٣، ص١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٩.

الشعبية بجميع ألوانها، وبما يرافقها من ألحان وموسيقى، والحكايات والأمثال والأساطير، ويتصف الأدب الشعبي بالتغيّر والتنوع والتطوّر باستمرار، فيتداوله الناس في بيئاتهم، ويتوارثونه جيلا بعد جيل [١].

يعبّر الأدب الشعبي عن تجربة جماعية لا عن تجربة منفردة أو شخصية، نلتمس فيها روح الجماعة والمضمون الذى تتبناه، إذ تشكله ذاكرة الجماعة في مواقف معينة وفقا لمواهبها المبدعة وتلبية لحاجاتها الفورية. ويكون في أغلب الأحيان، مجهول المؤلف؛ لأن شخصية الفرد المبدع والمؤلف تكون قد انصهرت في الشخصية الجماعية [٢].

ويشكل الفولكلور والأدب الشعبي المكونين المهمين من مكونات بنية التراث الشعبي[٣]، باعتباره تراكما حضاريا وثقافيا عبر الأجيال والقرون، يتضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة: كالمعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والحرف، وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه في المجتمع من سلوك قائم على الخبرة والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور، وهي تندرج عند علماء الأنثروبولوجيا، تحت الاصطلاح العام الإثنوغرافيا[٤]، بما تتناوله الإثنوغرافيا من الحضارة العامة، أي نواحي السلوك الإنساني جميعها: من لغة ومعتقدات ودين وشعائر وممارسات وفنون، دون إسقاط ما يعتريها من تحولات[٥].

ج ـ الأسطورة:

ومن المفارقات التي نجدها في تحديد عناصر الأدب الشعبي أن بعض الندوات والحلقات الدراسية قد ضمنت الأسطورة كعنصر من عناصر الأدب الشعبي «ويقع ضمنه الشعر الشعبي والأغاني الشعبية بجميع ألوانها والحكايات والأمثال والأساطير»[٦].

---

(١) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الإدارة الثقافية، العناصر المشتركة في المأثورات العربية في الوطن العربي، ١٣ ـ ٢٠ أكتوبر/ تشرين الأول، ١٩٧١، القاهرة، ص ٤٦ ـ ٤٧.

(٢) عبدالحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، ص ٨٠.

(٣) فوزي العنتيل، الفولكلور.. ما هو؟ القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤، ص ١٠٠.

(٤) محمد حسين دكروب، الأنثروبولوجيا، الذاكرة والمعاش، سلسلة الدراسات الأنثروبولوجية، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٤، ص ١٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٦) حلقة العناصر المشتركة في المأثورات العربية في الوطن العربي، ص ٤٧.

كما أن محاولة عرض أهم نظريات الأسطورة فى أواخر القرن التاسع عشر، وحتى يومنا هذا، ليست بالمهمة السهلة، فقد كان أكثر المفكرين الذين تناولوا معنى الأساطير ووظيفتها فى أبحاثهم، يدرسون مسائل ذات مضامين أوسع بكثير. كانوا يدرسون مثلا أصل الدين ومعناه ووظيفته (تايلر Taylor ولانغ Lang) أو معنى الحضارة ومصيرها (ليفى شتروس Le-vis Strauss) أو أصول الدراما والشعر القصصى (موراى Moray). وكان هناك عدد من النظريات تعود إلى اختصاصيى الأساطير الشعبية، وهم يصرون على أوجه التشابه بين الأساطير والحكايات الشعبية، معتبرين أن الاثنين ينتميان إلى عائلة واحدة. وهى الحكايات الشعبية[1]. لا، بل أعتقد بعض مفكرى التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية أن الأسطورة شكل خاص من أشكال الحكاية الشعبية بصفتها حكاية تقليدية دراماتيكية وشفهية[2]. فالحكايات الشعبية بالنسبة إلى هؤلاء، تضم أساطير جدية تتعلق بما فوق الطبيعة كما تضم حكايات تهدف إلى التسلية بالدرجة الأولى.

ويرى البعض أن كلا من الحكايات الشعبية والأساطير يبدأ فى المخيلة، فإن الأساطير ترتبط بالوعى المأساوى للإنسان، وبالإمكان، والحالة هذه، اعتبارها فلسفة بدائية، تعكس الرغبة فى فهم الطبيعة والسعى إلى فهمها، والبحث عن معنى الحياة، وهى قصة خلق، وشخصياتها كائنات خارقة للطبيعة، وتعرفنا الأسطورة بنشاطهم الخلاق وتظهر لنا قدسية عملهم. إذن الأسطورة تصدر عن منطق عقلى طبيعى ولا شعورى، وهى فوق مدارك عامة الشعب، مما يضعف تفاعلهم معها ويضعف بالتالى تأثيرها فيهم، بخلاف القصة أو الأدب الشعبى[3].

كما أشارت بعض الدراسات إلى التمييز القائم لدى المجتمعات بين القصص الحقيقية؛ أى الأساطير الحقيقية، والقصص غير الحقيقية أو الحكايات الشعبية، فالأولى تلى ضمن طقوس العبادة، بينما تتلى القصص غير الحقيقية فى أى وقت، على مسمع أى كان، وهى مقدسة بالنسبة إليه لأنها تسرد بدايات الأشياء كتكوين العالم من خلال إعادة تحقيقها فى الطقس.

---

(١) مرسيا إلياد، رمزية الطقس والأسطورة، المقدس والدنيوى، ترجمة نهاد خياطة، دمشق، دار العربى، ١٩٨٧، ص ٩٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ٩١.
(٣) المرجع نفسه، ص ٩١.

بعد هذا التحديد لمضمون الأسطورة، والتلميح إلى المختلف والمشترك بينها وبين الحكاية الشعبية، ندرس العنصر التراثي الأسطوري دون أن ندرجه في إطار التراث الشعبي.

٢ ـ مميزات التراث

يمتاز هذا المفهوم، مفهوم التراث، بانطوائه على جميع المراحل التاريخية، التي مرت بها الحضارة الإنسانية، ابتداء من أول اجتماع إنساني، عرفته الحضارة، واستيعابه نتاج جميع الحضارة المختلفة، وذلك يعني أن تراث الحضارات: كالبابلية، والسومرية، والأشورية، والفرعونية والإغريقية والفينيقية، ليس وقفا على شعب هذه الحضارة[١].

فهو كمصطلح اجتماعي، يتحدد بالسمات الحضارية أو الثقافية والاجتماعية لأمة من الأمم، إنه تركة الأجيال الماضية، من حضارة مادية ومعنوية التي يتلقاها الأفراد في المجتمع. والتراث الحضاري هو عنصر مهم من عناصر التطور، والإنسان مدين لأجياله السابقة التي أورثته كل هذه النماذج الحضارية، ولها الفضل في بلورة شخصيته الحضارية وتكاملها. ومن هذا المنطلق، دعا المسرحيون العرب (إدريس، وونوس مثلا) للعودة الى التراث، ولكنهم لم يحصروا دعوتهم الإنسانية، معتبرين أن التراث العربي ينتج هو بدوه، من خبرة إنسانية متراكمة ومتحولة، تمثل فيها عناصر التراث الأسطوري والوثني جوانب من هذا التراث، ونتبين ذلك من حضورها الفعال في المعتقد والممارسة العربية المعاصرة.

ولا يختلف قول الحكيم، بفاعلية التراث وتراكميته، وتجسيده لمعارف الشعب، وعلومه، وثقافته، عما ذكرناه، لأن التراث الحضاري ظاهرة إنسانية عامة. فكل أمة أو مجتمع له تراثه الحضاري والثقافي من جهة، ومن جهة هناك تراث إنساني عام تشترك فيه كل الأمم والمجتمعات، ويشكل هذا التراث الحضاري، موضوع اهتمام الحكيم، فهو يعتبر أن «الثقافة ليست بضاعة مادية لأمة من الأمم، وإنما ثقافة كل أمة ملك البشرية كلها، لأنها خلاصة تفكير البشرية جمعاء»[٢].

وينطلق الحكيم من أحد عناصر هذا التراث، «الأدب الشعبي»[٣] لما تمتاز به حكايات «ألف ليلة وليلة»، كمصدر اعتمده الحكيم، من شروط الكتابة والتعبير وسبب عودته إليه

---

(١) رفعت سلام، بحثا عن التراث الغربي، نظرية نقدية منهجية، ط ١، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص ١٩٩.

(٢) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ١٢٣.

(٣) توفيق الحكيم، زهرة العمر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، لات، ص ١٢٦.

إيمانه: «بأن روح الشعب لا تقهر... هذا الشعب فى عصر الحضارة الإسلامية، قد تعطش للون جديد من الأدب غير لون البداوة الأولى، لون من الأدب مستمد من إحساسه هو بالحياة الجديدة المتطورة المتغيرة»[1].

ويعلل توفيق الحكيم ظهور الأدب الشعبى بالقول التالى: «فما ظهور الأدب الشعبى، أحيانا، إلا علاقة قصور أو تقصير فى الأدب الرسمى، أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء»[2].

فالشعب يحتاج إلى لون من الأدب متطور، متغير يعبر فيه عن إحساسه دون الانقطاع عن التراث، تراث «البداوة الأولى» لأن ما تحفظه الذاكرة الشعبية الجماعية هو التراث المتواتر منذ طفولة البشرية الأولى، والمخزون المتواتر الحلقات، التى تلخص فى كل لحظة من لحظات زمنها المتعاقب عبر الأجيال، أرقى أشكال التعبير عن التجربة التاريخية للذات الحضارية عند الكائن البشرى.

ولإيمانه بتفاعل الحضارات الإنسانية، استمد الحكيم مواضيع مسرحياته من مصادر ثلاثة: المصرى، والعربى والغربى.

وفى التراث المصرى: يقول «إن مصر ليست كتابا مفتوحا، إنما هى هيكل قديم مغلق يحوى كنوزا، قد ضاع مفتاحه، فعلينا قبل كل شئ أن نفتح بابه ونستخرج ما فيه الكفاية[3]. ولكن استلهامه التراث المصرى كان ينبع من فكرة لازمته فى بعض أعماله المسرحية، وكانت الموضوعة الأساسية فى النسق العام لمجمل مسرحياته وهى روح مصر القديمة، أى البعث، وبتأثير فكرة البعث استلهم مسرحياته: «أهل الكهف»، «ويا طالع الشجرة».

والمصدر الثانى الذى استلهمه الحكيم هو التراث العربى، ويقول فيه: «ألف ليلة وليلة وأبو زيد الهلالى إلخ... فهذه الآثار على الرغم من انعدام الروعة اللغوية، وضياع الجانب الشكلى اللفظى، قد استطاعت أن تؤثر بمجرد فنها؛ ذلك أن القوة الخالقة فى روح الشعب لم تضلّ لحظة عن طريقها إلى الخلق الفنى»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص . ن .

(٣) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر بيروت، دار الكتاب اللبنانى، لات، ص ١٢٦ .

(٤) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٢٧٠.

ولم يكتف توفيق الحكيم بفتح مغاليق التراثين المصرى والعربى، بل انطلق إلى التراث الغربى معتبرا: «أننا ما وجدنا بأسا فى أن ننقل عن الغرب كثيرا من الأردية، والأنظمة والقوالب والطرائق فهى أثواب مما يغلف العصور المتجددة... ولكن الذى ما كنا نتهاون فيه قط: هو الروح والجوهر»[1].

وفى محاولتنا دراسة مصادر الحكيم وتركيزنا على استلهامه جانبا من التراث الشعبى، نحاول إلقاء الضوء على المعتقدات الشعبية والممارسات المتعلقة بها، وقد استعان بها الحكيم بالإضافة إلى الأسطورة والمصادر الدينية.

وفى مجال استلهامه المصدر الدينى، يقول: «لقد أتى القرآن بجديد فى الكتابة، لا اللغة وحدها، بل القصص.لقد استخدم الفن القصصى فى التعبير عن المرامى الدينية السامية، لكن المدهش أن الأدب العربى، لم يرَ فى القرآن إلا نموذجا لغويا... ولم ير فيه النموذج الفنى»[2].

وقد استعان الحكيم بالمصدر الدينى، والأحاديث، وكتب التفسير الإسلامية فى مسرحيات: «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم» و «محمد». كما استعان بالتوراة فى مسرحيتى: «سليمان الحكيم» و «صلاة الملائكة»، ثم استخدم الأسطورة مصدرا لمسرحياته: «الملك أوديب» و «بجماليون» ، و«إيزيس» ، و «سميرة وحمدى» أو «الطعام لكل فم» ، و «براكسا» أو «مشكلة الحكم» .

وكان دافعه إلى ذلك أن فى مصر أفكارا: «... ثابتة لم تغير إلا قليلا، منذ عهد الأساطير، أى أن أفكار الإنسان وعقائده وديانته وخرافاته، إنما تولد من مظاهر الحياة حوله! فمن هذا النيل خرجت الأساطير أساطير البعث.. ومن هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب فكرة الخلود وقتال العدم... موت ثم حياة... ثم موت..»[3].

ولم يقتصر استلهام الحكيم التراث على الأسطورة والحكاية الشعبية والمصادر الدينية، بل شمل أيضا المعتقدات الشعبية، وما نجم عنها من ممارسات كالإيمان بالجن والخوارق، وهذا

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٢) توفيق الحكيم زهرة العمر، ص ١٢٦.

(٣) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٢٦.

ما تجلى في مسرحيتى «بيت النمل» و «سليمان الحكيم» ، وانعكس على العادات والتقاليد الشعبية في مسرحية «أغنية الموت» عندما أثار الحكيم قضية الثأر.

٣ ـ توظيفه في مسرح الحكيم.

لا تقتصر دراستنا للتراث الذى استلهمه الحكيم، على العناصر المكونة من أسطورية ودينية ومعتقدات شعبية، ولكنها تسعى إلى تناول وظيفية هذا التراث فى أعمال الحكيم، والكشف عن أثر كل عنصر من عناصر (الأسطورة، الحكاية الشعبية، المصدر الدينى والمعتقدات الشعبية) فى كل مسرحية من مسرحيات توفيق الحكيم. وبما أنه لم يكتف بهذه المصادر كعناصر لبناء نصوصه، بل حاول قراءة هذا التراث برؤية خاصة تنسجم مع بعده الفكرى، وتنطلق من قضايا الإنسان المعاصرة، ومن حاضر مصر السياسى والاجتماعى فسوف نحاول دراسة أثر هذا التراث فى القضايا والمحاور التى عرضها وعالجها.

ولكنه فى استلهامه التراث، لم يقف منه موقفا محايدا؛ أى لم ينسب التراث إلى ماض منعزل عن الحاضر، أو إلى مصدر منفصل عن واقع العصر، معلق فى الزمن الماضى، وقد عبر عن هذا الموقف، بقوله:

«اعتاد الباحثون فى الأدب العربى أن ينظروا دائما إلى الماضى وأن يقصروا عليه كل جهودهم... حتى أدى هذا الزعم إلى حبس النشاط الذهنى على آثار الماضى، وإلى الاعتقاد أن مجد الأدب العربى الذى لن يعود إنما كان فى الماضى، أثرت هذه العقائد فى تفكير الشرق العربى، وكانت هى علة الجمود العقلى الذى أصيب به الشرق على مدى أحقاب... إن قداسة القديم مازالت تنسج على هذا العقل الجامد خيوط العنكبوت»[١].

ومثلما رفض الحكيم الانغلاق ضمن دائرة التراث، كذلك لم يؤثر الانطلاق من الحاضر المنقطع عن تراثه، بل أقام استلهامه على علاقة جدلية، معتبرا فى ذلك: «أن المقارنة بين أدب الأمس فى ذاته وأدب اليوم فى ذاته تؤدى غالبا إلى ترجيح أدب اليوم... إنما المقارنة يجب أن تكون بين أدب الأمس فى عصره وأدب اليوم فى عصره»[٢].

---

(١) توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.
(٢) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

فاستخلص ما يمكن توظيفه كعنصر حي وفعال يمكنه من تناول بعد فكرى معين، وذلك من فكرة زوالته فى عدة أعمال مسرحية، وقد تجسدت فى فكرة مصر القديمة: البعث والخلود، وعبر عن ذلك قائل:

«هدفى اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر. هذا العمل على كل حال لا يخرج عن كونه مجرد استلهام أدبى فنى لسورة قرآنية ترتل فى المسجد يوم الجمعة. على أنه لا أكتمك ساعة كتبتها لم أكن تحت تأثير القرآن وحده. بل أيضا تحت تأثير مصر القديمة...»[1].

الفصل الأول:

المصدر الأسطورى

وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

(أ) مفهوم الأسطورة وعلاقته بالبحث.

(ب) ارتباط الأسطورة بالشعيرة.

(ج) نشأة المسرح الشعائرى.

أولا: الأسطورة والمسرح الإغريقى:

أ ـ توظيف الأسطورة.

ب ـ استلهام الأسطورة الإغريقية، وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم:

١ـ مسرحية «الملك أوديب»

أ ـ مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات)

ب ـ توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «الملك أوديب»

٢ ـ مسرحية «بجماليون»

أ ـ مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات)

ب ـ توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «بجماليون»

٣ ـ مسرحية «سميرة وحمدى»

أ ـ مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات)

ب ـ توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «سميرة وحمدى»

٤ ـ مسرحية «براكسا» أو «مشكلة الحكم»

أ ـ مصدرها: الواقع السياسى الإغريقى (١ ـ الموضوع،

٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات)

ب ـ توظيف المصدر الإغريقى فى مسرحية «براكسا» أو «مشكلة الحكم»

ثانيا: الأسطورة الفرعونية، وتوظيفها فى مسرح الحكيم

١ ـ نشأتها

٢ ـ استلهام الأسطورتين الفرعونية والإغريقية فى مسرحية «إيزيس»

١ ـ نشأتها ٢ ـ استلهام الأسطورتين الفرعونية والإغريقية فى مسرحية «إيزيس»

أ ـ مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات)


ب ـ توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «إيزيس».

تمهيد

نحاول فى هذا الفصل تحديد مفهوم الأسطورة وعلاقتها بالمأساة، والتلميح إلى ارتباط الأسطورة بالشعيرة، نظرا لمساهمتها فى نشأة المسرح، ثم نسعى إلى تحديد العناصر التى استلهمها الحكيم من الأسطورة الإغريقية كمصدر أقام على أساسه بنيان مسرحياته.

أما مسرحية «براكسا» التى استلهمها الحكيم من مسرحية «برلمان النساء» لأرستوفان Aristophane وهى مستوحاة من الواقع الاجتماعى الإغريقى، وليس من الأسطورة، فقد أدرجناها ضمن المسرحيات ذات المصدر الأسطورى الإغريقى.

وفى هذا الفصل، عمدنا إلى التعريف بالأسطورة الفرعونية لأنها شكلت مصدرا مهما من مصادر الحكيم التراثية، بالإضافة إلى المصدر الإغريقى، ومهدنا لها بالتعريف بخصائص الأسطورة الفرعونية التى تقوم على الخصوبة.



المصدر الأسطورى وتوظيفه
فى مسرحيات الحكيم

أ ـ مفهوم الأسطورة وعلاقته بالبحث

الأسطورة، في جوهرها، محاولة هدفها الإجابة عن أسئلة مصيرية تهم الإنسانية بأسرها، وهى فى انطلاقها من الخاص، تخترق نظامها الجغرافى وتتجاوز خصوصيتها لتسهم فى بناء التراث الإنسانى العام[1]. إنها حصيلة مشتركة بين الأحياء، «لاذوا بها كنوع من التغير الثابت، الذى ينقذهم من هبائية وجودهم فى حدود قدراتهم المقدرة لهم فى زمنهم»[2].

ويعرف إلياد الأسطورة بأنها: «خطاب يروى قصة مقدسة، وهو يحكى حوادث قديمة من الماضى جرت قبل خلق العالم أو فى بداية الخليقة»[3].

الأسطورة تصف ذلك الانبثاق الدرامى للمقدس، ولما هو فوق الطبيعة فى العالم، وانبثاق المقدس هذا هو الذى يؤسس العالم فعليا ويجعله على ما هو عليه اليوم.

لقد استفاد الشعراء التراچيديون من الأساطير، وخاصة أساطير الأبطال، لأن مجال التراچيديا هو تلك المنطقة الحدودية التى تتراكب فيها الأفعال الإنسانية مع القوى الإلهية، يظهر المعنى الحقيقى لهذه الأفعال فى جهل الإنسان لها لأنها تدخل فى نظام يتجاوزه ويخرج عن قدرته، وهنا تكمن المأساة. وهى، مثل أى عمل مسرحى، عملية انتقاء بين المواد والوقائع مبررة بأسباب جمالية وفلسفية، وهذا الانتقاء هو فعليا رأى الكاتب بالواقع طالما أن الكاتب يضع الصراعات على عاتق الشخصيات الأساسية التى تمثل القوى الاجتماعية الفعالة فى العالم المعروض على الخشبة. والكاتب الدرامى يمكن أن يخلط بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الدرامية، لأنه حر فى تناول التاريخ وفى إجراء التعديلات

---

(١) ألكساندر كراب، **علم الفولكلور**، ترجمة رشدى صالح، القاهرة، دار الكتاب العربى، ١٩٦٧، ص ١٢٩.
(٢) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ط ٣، ترجمة زكى نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨، مج ١، ج ٥، ص ٣٦٠.
(٣) Mircea Eliade, Le Mythe de L'eternel retour, Ed. Gallimard, paris, 1941-p.50.

على تسلسل وقائعه شريطة أن تظل المسارات الأساسية لهذا التاريخ والحركات الاجتماعية وتحديد الدوافع التي تحرك الجماعات فيه، صحيحة لا تغير فيها. فالدوافع الخاصة (الطباع العواطف) يجب ألا تطغى على الدوافع الموضوعية والتاريخية للحدث، وبذلك يصير البطل ذا طابع نموذجي[١].

إن التراجيديا، هنا، لا تبنى علاقاتها بالتاريخ من حيث تسلسل الحوادث التاريخية الأسطورية، وإنما من حيث تتراكب هذه الحوادث على شكل علاقات، إنها تعرض للواقع في لحظة تتلاقى وتجتمع فيها التناقضات، أي في اللحظة التي لابد فيها من الاختيار، مما يفسر بنية التراچيدايا التي تحول الأسطورة إلى حبكة[٢]، يعتبرها أرسطو[٣] روح التراچيديا. فهي تنظم الأحداث تبعا لما بينها من أسباب وعلل.

وقد استلهم الحكيم الأسطورة، انطلاقا من اعتباره أن «استيحاء» أساطير اليونان والرومان هو النوع الراقي من الأدب في كل أدب ... لا في الماضي وحده، ولا في الحاضر... بل في الغد أيضا، وبعد آلاف السنين.... مادام الإنسان، إنسانا[٤] وبذلك فهو يعتبر أن الأسطورة تعبر عن الوجود الإنساني في كل زمان ومكان.

واختار الحكيم الأساطير التي تتعلق بالعالم القديم، ويتناول معظمها قصص الآلهة: مولدهم وموتهم، وحبهم وكرههم، ومؤامراتهم[٥]، وهي الموضوعات التي شغلت حيزا كبيرا من الميثولوچيا الفرعونية والإغريقية. ونهل منها الأدب اليوناني، مآسيه وملاهيه.

ب ـ ارتباط الأسطورة بالشعيرة

ترسخت الأسطورة في الإيمان الديني وطقوس العبادة، وأسرار الوثنية. وعبرت عن صمود الحياة إزاء العدم، لاعتقاد الإنسان أن بعثه يتم بعد زواله حين تتجدد الحياة التي

---

(١) Pratrice, **Dictionnaire du théatre**, Editions sociales, paris, 1980, p.50.

(٢) Ibidem, p.56.

(٣) أرسطو، **فن الشعر**، ص ٣٠.

(٤) توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص ١٦٢.

(٥) اندريه ريمار، جانين أو بوابه: **تاريخ الحضارات العام**، ط ١٣، ترجمة فريد م. داغر وفؤاد أبو ريحان، ساهم في الترجمة يوسف أسعد داغر وأحمد عويدات، ١٩٦٤، ج ٣، ص ٢٥٠.

تلم أشلاءها، كما جسدتها أسطورة أوزيريس الفرعونية، وقد استعان بها الحكيم في مسرحية «إيزيس».

وتدل فكرة البعث على ارتباط الأسطورة ارتباطا وثيقا بالمناسك الدينية، التى تحددها كقصة سردية تتصل بالشعيرة، إذ يعتبرها معتنقوها حقيقة معيشة وليس مجرد قصة تُقص[١]. فقد وجدت الأسطورة بين الإنسان والحياة، إذ صنعها تعزية عن زواليته، وتحررا من القلق الذاتى والكونى، ومن متاهة (*La byrnithe*) الوجود فى ضميره الغائب[٢]، فأدى طقوسا ذات وظيفة حياتية، أثرت فى نشأة المسرح الشعائرى.

ج ـ نشأة المسرح الشعائرى وتطوره:

مارس الإنسان الطقوس، لدفع الضرر، بالمحاكاة وبتقليد النتائج المتوقعة، وباستبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية. وكانت هذه الطقوس أشبه بتمثيلية تقارب الحقيقة[٣]، وتؤدى له حاجة حياتية تفيد بقاءه. فيقوم بفعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر، يسيطر به على الموضوعات المحيطة به، ويكتسب من خلاله احتياجاته، فتتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ويتصور الإنسان أن الفعل الشعيرى قادر على منحه الفعل الحقيقى، ويخلط بين الذات والموضوع الذى يؤديه، فينشأ فن المسرح عن هذه المماثلات الحياتية فى الفعل أو تكراره، وذلك لأن الأداء التمثيلى أصبح بديلا من الفعل الحقيقى[٤].

وفى هذا اللون من الشعائر، تتكون العناصر الدرامية، إذ يتحول الأداء الشعيرى إلى فعل درامى يجسد فى الأسطور قدرات القوة المتصارعة وأعمالها، فيبلغ الإنسان عندها مرحلة تنفصل فيها الذات عن الموضوع ويدرج بالتالى الانفصال الحقيقى بينه وبين الفعل الشعيرى، إذ يتحول من كاهن فى المعبد إلى ممثل حقيقى[٥]. ولم يكن هناك ما يمنع من

---

(١) ارنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة فؤاد كريا، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ج ١، ص ٢٥.

(٢) إيليا حاوى، **اسخيلوس والتراجيديا اليونانية**، سلسلة أعلام المسرح الغربى، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠، ج ١، ص ٢١.

(٣) كاسيرر ارنست، **مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال فى الإنسان**، ترجمة إحسان عباس، بيروت، دار الآداب، ١٩٦١، ص ١٥٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٥.

(٥) ارنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، المرجع السابق، ص ٢٧.

قيام الجمهور بأدوار ثانوية إلى جوار هذا الكاهن. لأن هذا الجمهور كان يؤمن بقدسية الأداء التمثيلي(١).

وألمح الحكيم إلى نشأة المسرح بقوله: «لقد انسكب هذا الفن لنا إذن كما ينسكب الخمر من دن الدين...»(٢)، فاستلهم الأسطورة الإغريقية لاعتبارها دينية المنشأ قائلا: «فإن شيئا في أعماق نفسي كان يدنيني من روح التراچيديا كما أحسها الإغريق... وما هي روح التراچيديا عند الإغريق؟... هي أنها تنبع من شعور ديني..»(٣).

وهكذا أثرت الأسطورة في توحيد النزعة الدينية والفنية، في تلك الحقبة حين كان الإنسان يتوق عبر الدين والفن، للسمو بناسوته إلى نوع من اللاهوت، يستكمل به شروط مصيره، ويرتفع عن قدره المشؤوم. فاخترقت الأسطورة معالمه، وزينتها حتى أدنت الآلهة من البشر، أو رفعت البشر إلى مستوى الآلهة، وكان التوحيد بين الخالق والمخلوق ولكن هذه الفكرة التوحيدية بين الخالق والمخلوق قد اتخذت شكل الصراع في مسرح الحكيم، وخاصة في مسرحيتي «بجماليون» و«شمس وقمر». وتجسد هذا التوحيد في مسرح احتفالي(٤)، طقسي، يؤلف بين النص الشعري الابتهالي الصادر عن إحساس عميق بروح الأشياء ورموزها المكنونة، وبين الغناء بما هو استجابة للقوى العليا الذاهلة في النفس، والرقص كأداة تجسد المعاناة عبر الحركات والسكنات والإيقاع(٥).

والأسطورة، باعتبارها نتاجا من الخيال والذكاء البشري(٦)، لم تبق أسيرة إطار جامد، فقد اختلفت، وتطورت، ثم تغيرت النظرة إليها، نتيجة لما حصله الإنسان من معارف في الزمان والمكان، إذ ارتبطت بالفن الدرامي الذي فقد طابعه القدسي، عند بداية تحرر العرض الدنيوي من الدين، على أثر تضاؤل الهيمنة الأيديولوچية للمؤسسات الدينية(٧).

---

(١) فيتو باندو لفي، **تاريخ المسرح**، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٣، ج ١، ص ٢٢.

(٢) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، الطبعة الأولى، ١٩٤٩ عن إميل كبا، الطبعة المعتمدة ١٩٧٨، ط ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ص ١٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٤) عبدالكريم برشيد، **المسرح الاحتفالي**، الطبعة ١، الرباط، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٠، ص ٨٧.

(٥) فيتو باندولفي، **تاريخ المسرح**، ج ١، ص ٣٠.

(٦) Gaston Bachelard, **L'Eau et les réves**, paris, 1942, p.50

(٧) فيتو باندولفي، **تاريخ المسرح**، ج ١، ص ٢٢.

أولا ـ الأسطورة والمسرح الإغريقي

نهل مسرحيو اليونان: اسخيلوس Ashille ويوربيدوس Euripide وسوفوكليس sophocle مصادر مسرحياتهم من الأسطورة، إذ نجد في نصوصهم التأثيرات الأسطورية ذات الخصائص التراجيدية التي انطبع بها المصير البشري، فتولدت لدى الإنسان معاناته، وغكسها على الآلهة، لأنها أقدر من الأحياء ، وأخلد، ثم بدأت منازعة الإنسانية تسقط على هذه الآلهة، فنعتها بنعوت كثيرة: كجوبيتر Jupiter[١]، الراعد والصاعق. وتماثل هذه النعوت تلك التي ستلحق بالديانتين المسيحية والإسلامية، وما يعتريها من تباين ثقافي وحضاري. كما وصف هذه الآلهة بنقائص وعاهات إنسانية، ونما إليها أحزابا وثارات وانتصارت وهزائم[٢].

ثم التحمت الأسطورة عضويا بالمصير الإنساني، فعبر عنها من خلال الملحمة التي كانت الصيغة الفنية الملائمة للعصور الأولى، إذ تغلب فيها الانفعال على العقل. ولكن مع نمو الحضارة وتطور العقل[٣]، تولد الصراع بين الإنسان والإله والإنسان والإنسان، فنتج من ذلك نشوء المسرحية ونموها على أسس تبعد عن الجانبات الأسطورية[٤].

كما تمثلت في صراع بين الذات البدائية والقوى الغزيرية الغامضة، الديونيزية، والنزعة الحضارية المتعلقة، وشبه التجريدية الأبولونية[٥].

ساد هذا المفهوم المتغير للأسطورة في أثينا. وانعكس على علاقتها بالمسرح الإغريقي الناشئ من الشعائري والاحتفال الديونيزي، وذلك من خلال أداء طقس ديونيزوس[٦]

---

(١) جوبيتر، وبالإغريقية زيوس Zeus و يعتبره الشعراء أبا الآلهة والناس وملكهم، تولى الحكم في الأوليمب. من الأساطير التي نسجت في قدراته أنه يزلزل الكون بهزة من رأسه. راجع: ب. كوملان، **الأساطير الإغريقية والرومانية**، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، مراجعة خليل النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٢٢، ص ٢٣.

(٢) فيتو باندولفي، **تاريخ المسرح**، ج ١، ص ٤٠.

(٣) محمد صقر خفاجة، عبدالمطلي شعراوي، **المأساة اليونانية في القرن الخامس ق.م**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الألف كتاب (٢٥١)، لات، ص ٤٧.

(٤) Neitze, la **Naissance du drame**, paris, p.50.

(٥) ibidem, p. 51.

(٦) ديونيزوس Dionysos، أو باخوس Bachus، ابن جوبيتر وسيميليا semelia الأميرة الطيبية، غزا الهند بجيش من الرجال والنساء، ومر بمصر، حيث قام بتعليم المصريين الزراعة واستخلاص العسل وزراعة الكرمة. عبده الإغريق كإله للنبيذ، راجع ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ص ٦٠ ـ ٦١.

الزراعى، وفق إيقاع فصلى ينطلق من الشتاء إلى الربيع، ومن موت النبات إلى تجسيد الحياة والخصب فيه بفعل قوة الشمس ، إذ كان الموت/ البعث يشكل موضوعا للاحتفال والتفاؤل. وكانت الاحتفالات تقام فى المراكز الكبرى، وتتألف من مواكب ذبائحية تسمى الديونيزيات الكبرى، أو الديونيزيات المدنية، تجرى على شكل تظاهرات متخذة طابع عرض حقيقى.

وأشار الحكيم إلى هذه النشأة بقوله: «لم يبق شك اليوم فى أن التراچيديا قد نتجت من عبادة «باكوس» إله الخمر المعروف عند الإغريق باسم «ديونيزوس»، ففى كل ربيع كانت تقام لهذا الإله حفلات دينية، صاخبة بالنشوة، فياضة بالمرح.... يرقص الناس فيها ويغنون حول تمثال إله الخمر، وهم متنكرون فى جلود الماعز، وأوراق الشجر...»[1].

ولكنه لم يذكر قضية الموت/ البعث، موضوع الاحتفال الديونيزى، وهى قضية استأثرت باهتمامه فى مجال الأسطورة، وجسّدها فى مسرحيته «أهل الكهف» و «إيزيس».

وتصور التراچيديا الإغريقية فى بنيتها، العلاقات القائمة داخل الطقس، أى العلاقة بين المحتفل الذى يجسد الكائنات الفائقة والأسطورية، وجمهور المؤمنين، مما يعنى خضوع العلاقة بين العرض والجمهور لتصور الجمهور للأسطورة ، ولمكانتها فى حياته، إذ إن التدين المفرط هو المهيمن على مسار تطور التراچيديا، وهو المعطى الأساسى لهذا التعبير التاريخى[2].

وعبر تطور الفكر الإنسانى، انطلق تصور الأسطورة من الإيمانية إلى الجمالية، عندها بدأ التدين يفقد شيئا فشيئا وظيفته الأساسية كتصوير لنشأة الكون، ليتحول إلى أداة عملية فى الحياة الاجتماعية[3]. ويرتبط هذا التطور بالنظام الأثينى الذى نما من واقع القبائل المتحدة، فجرى على أصول ديمقراطية، فى ظاهره على الأقل، مما أدى إلى تطور المسرحية، وذلك انطلاقا من العلاقة الجدلية التى تقوم بين نمو الدول ونمو الفن[4].

---

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ١٦.
(٢) فيتو باندولفى، **تاريخ المسرح**، ج ١، ص ٦٠.
(٣) المرجع نفسه، ص ٦٠.
(٤) محمد صقر خفاجة، **المأساة اليونانية**، ص ٤٧.

استعان الحكيم بالأسطورة الإغريقية مستلهما عنصر الصراع الذى يحدده بقوله: «هكذا مضى شعراء التراجيديا العظماء، ينسجون آثارهم الخالدة من أساطيرهم الدينية... من الميثولوجيا، ويودعونها روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية»....[1].

وجسد هذا الصراع بين الآلهة والإنسان فى مسرحيته «الملك أوديب»، ويشكل هذا الصراع قضية شغلت الإنسانية منذ بدء نضوج العقل البشرى وتطوره، وبرزت فكرة البعث والخلود فى مسرحياته ذات المصدر الدينى مثل «أهل الكهف» والأسطورى مثل «إيزيس».

أ- توظيف الأسطورة

إن استلهام الأسطورة على مستوى الجماعة، قد تحول إلى مصدر يستعين المبدع بأحد عناصره، ثم يوظفه فى إطار فكرى يضم الأدب ويكشف الدلالة التى تثير قضايا حين يستلهمها الأدب أو المسرح يتخطيان حدودهما المحلية والزمنية، ويغدوان تعبيرا عن حقيقة إنسانية شاملة[2]. وفى استرجاعه «التراث العالمى للطقس»[3]، رفض الحكيم الانغلاق ضمن دائرة التراث، وآثر عدم الانطلاق من الحاضر المنقطع عن تراثه، فأقام استلهامه على علاقة جدلية معتبرا أن: «المقارنة بين أدب الأمس فى ذاته، وأدب اليوم فى ذاته، تؤدى غالبا إلى ترجيح أدب اليوم... إنما المقارنة يجب ان تكون بين أدب الأمس فى عصره وأدب اليوم فى عصره...»[4].

بمعنى آخر لم يسقط الحكيم ما يختص به أدب الأمس من شروط إنتاج معرفية متعينة ترتبط فى عصره، وما يتمتع به أدب اليوم فى ظل علاقات تاريخية تحدد انتاج معرفية تنسجم مع طبيعة المرحلة الحاضرة وتوجهاتها وصراعاتها، ولكنه تعاطى مع التراث من خلال وصل جدلى بين حضور النص التراثى ومعطيات الحاضر[5]، متجاوزا بذلك المحاولة التى تجمع بين طرفين أو مرحلتين من خلال علاقة تكتفى بالكشف عن عناصر كل

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٢٢.

(٢) كلود ليفى شتروس، الإناسة البنيوية، ترجمة حسن قبيسى ،معهد الإنماء القومى، ١٩٩٠، ص ٢٣.

(٣) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحى، ص ٢٣.

(٤) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

(٥) جابر عصفور، قراءة التراث النقدى، ص ٣٦.

منهما، فاستخلص ما يمكن توظيفه كعنصر حى وفعال يمكنه من تناول بعد فكرى معين، واستعان بالأسطورة كعنصر من عناصر التراث الممثل للتجربة الحياتية للإنسان الأول بجميع صورها، ولاتزال بعض مكوناتها تتفاعل مع قضايا الإنسان الحاضرة والمستقبلية. وفى هذا المعنى تندرج فكرة شتروس strauss عن امتداد الأسطورة فى أغوار الزمن البعيد، ثم شمولها المستقبل وذلك بقوله: « إن الأسطورة تستند دوما إلى أحداث وقعت فى الماضى البعيد فهى تتحدث دوما عن خلق العالم والبدايات والعصور الأولى والأزمنة السحيقة، إنها تتحدث دوما عن الخلق والنشأة، وبالتالى فهى حاضرة دما فى الحاضر والمستقبل»[١].

وقد تم تفسير مكونات الأسطورة على مستويات متعددة، ولعل أكثرها اتساقا وانسجاما مع مضمون دراستنا هو: التفسير الكونى والتفسير الاجتماعى.

ويأخذ التفسير الكونى لدى الكثير من الباحثين فى مجال الأسطورة شكل القراءة الرمزية[٢]، فهو يتناول بمدلوله البعد الذى يرمى إليه المؤلف أو الشاعر، مثل قراءة بلوتارك plutarkللأسطورة «إيزيس وأوزيزيس»، ويعتبرها حقيقة وقعت ذات يوم، ولكنه يفسرها تفسيرا كونيا، لا يتعارض مع حقيقتها التاريخية من وجهة نظره، ويتضح ذلك فى حديثه عن النيل قائلا:

«إن المصريين سيل أوزيريس، وكذلك يعدون الأرض جسم إيزيس، وليست الأرض كلها بل ما يغمره النيل منها فيختلط بها ويعلوها، ومن هذه المعاشرة، ينجبان حورس او هورا Hora، أى الوقت الذى يصون كل شئ ويغذيه وهو الهواء المركب المحيط بالأرض»[٣].

وانطلاقا من هذا المفهوم، تبدو الأسطورة المفسر لبعض الظواهر الكونية، وذلك لعجز الإنسان الأول عن الاستدلال، فاعتبر الأسطورة البديل الطبيعى للعلم[٤]، كما تبدو المفسر الاجتماعى لظواهر الطبيعة والواقع، كشكل من أشكال التعبير عن تجربة الإنسان. وقد أشار

---

(١) كلود ليفى شتروس، **الإناسة البنيوية**، ص ٢٤.

(٢) Malinovcski, **Les Dynamiques de l' évolution culturelle**, traduit par M. Kaberry, paris, 1970, p. 25.

(٣) بلوتارخوس، **رسالة عن ايزيس واوزيريس**، ترجمة حسن صبحى بكرى، القاهرة، دار العلم، ١٩٥٨، ص ٣٧.

(٤) ليفى بريل، **العقلية البدائية**، ترجمة محمد القصاص، القاهرة، مطبعة مصر، لات، ص ١٢٨.

فريزر Fraizer إلى: «أن الأسطورة، بجميع أشكالها وصورها إنما هى نتاج مجتمع ومعبرة عن هذا المجتمع[1]. لذا يمكن اعتبار أن دراسة أسطورة ما كافية لأن تبرز صورة هذا المجتمع إبرازا كاملا فى جمع نواحى حياته، فهى معبرة عن أ شواقه وصراعاته وارتفاعه وزلاته أيضا»[2].

وتعرض الحكيم هذه الصيغة متناولا من خلالها قضايا المجتمع المصرى، حتى ليمكن القول أن بعض مسرحياته: «السلطان الحائر»، «براكسا» أو «مشكلة الحكم»، « سميرة وحمدى» أو «طعام لكل فم» تكاد تكشف بصورة كاملة عن حركة التطور الاجتماعى.

وقد لجأ إلى الرمز معبرا عن موقف اجتماعى واضح، نقل من خلاله الكثير من القضايا التى عاشها عصره، كما برزت لديه فكرة زاولته فى أعمال مسرحية أخرى، تجسدت فى فكرة مصر القديمة: البعث والخلود، استعان بها فى مسرحيتى «أهل الكهف» و «إيزيس».

وبتوظيفه الأسطورة أيضا، استعان الحكيم بعناصر تشير تفسيراتها الكونية إلى مدلولات البعث والبحث عن الحقيقة: «الملك أوديب»، والصراع بين الفن والحياة: «بجماليون»، كما تشير تفسيراتها الاجتماعية إلى مدلولات العدالة الاجتماعية: «السلطان الحائر»، وقضية الشعب: «إيزيس» و «الملك أوديب»، والمرأة «سميرة وحمدى» أو «براكسا مشكلة الحكم».

وقد انطلق الحكيم من عناصر أسطورية إغريقية وفرعونية شكلت مصادر لمسرحيات متعددة، استلهم منها الحكيم الموضوع والأحداث والشخصيات: «الملك أوديب» وفى مسرحيات أخرى اقتصر استلهامه على الموضوع ثم ساق أحداثه بسياق يختلف عن أحداث المصدر الأسطورى ، أى أنه لم يبق على هذه العناصر كما وردت فى الأسطورة، بل فكك هذه العناصر . ثم أعاد تركيبها بشكل يلائم رؤيته الحضارية وبنيته الفكرية: «بجماليون» و«سميرة وحمدى».

---

(١) جيمس فريزر، **الغصن الذهبى**، ترجمة أحمد أبو زيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٥٠.

(٢) روجيه جارودى، **ماركسية القرن العشرين**، ترجمة نزيه الحكيم، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٧، ص ٢٠٩.

ب ـ استلهام الأسطورة في مسرحيات الحكيم:

١ ـ «الملك أوديب»

أ ـ مصدرها

استلهم الحكيم مسرحيته من مسرحية «أوديب ملكا» لـ «سوفوكليس» Sophocle[١] الذي استوحاها من ملحمتي الإلياذة L'Iliade والأوديسة L'odyssée المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني هوميروس Homérose أو Homére[٢]، ورجحت بعض الآراء أنه نظمها في أوائل القرن التاسع ق.م[٣]، وقد ورد في مصادر متعددة أنها كانت شائعة قبل ذلك التاريخ[٤].

حظيت هذه الأسطورة باهتمام كبير من قبل الكتاب الغربيين: القدماء والمحدثين. والقدماء من أمثال اسخيلوس Ashille[٥]، ويوربيدس Euripide[٦]، والشاعر والفيلسوف الروماني سينيكا Seneque[٧].

---

(١) سوفوكليس (٤٩٨ ـ ٤٠٦ ق.م) ولد في مدينة كولون Cologne، من عائلة بورجوازية عاملة في الصناعة. عين مديرا عسكريا لشؤون الدولة الاستراتيجية في أثينا Athenes. فظهرت علاقته الصادقة بأثينا وانجلت بتناوله الأزمات التي كانت تتعرض لها في آثارة وكتاباته. من مسرحياته: التراشينيات Les Trachiniennes، و«آجاكس» Ajax، و«انتيغون Anti-gone»، وثلاثية: «أوديب ملكا Oedipe Roi» و«ألكترElectre»، وأوديب في مدينة كولون Oedipe a cologne. ندد سوفوكليس بالظلم والديكتاتورية، واعتبر الإرادة الفردية إرادة عليا لا نهائية. أبطاله هم الذين وقعوا ضحية القدر والحياة وضحية انفسهم، ولكنهم لا يتخلون عن قناعاتهم، حتى ولو اضطهدوا أو دفعوا حياتهم ثمنا. عمل سوفوكليس على إبراز هذه القضايا في مسرحياته، معتبرا ان الخيط الأساسي لحركة هؤلاء الأبطال يتمثل في تدخل الآلهة بنهاية مصائرهم. راجع: إيليا حاوي، سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية، سلسلة أعلام المسرح الغربي رقم (٢)، ط ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠، ج ٢، ص ٥٣.

(٢) هوميروس (القرن التاسع ق.م) شاعر يوناني. قيل إنه أعمى. نسب إليه المؤلفون اليونان أشعار الإلياذة والأوديسة والأغاني الهوميرية التي أثرت تأثيرا عميقا في مستقبل الشعر اليوناني، راجع: EncyclopadiaFrance, Vol., 6,(Gréce), p 1696.

(٣) - Ibidem, p. 1672

(٤) - Ibidem,p.1673 .

(٥) اسخيلوس (٥٢٥ق.م) ولد في أوليسيس. وهي مقر العائلات الأرستقراطية والعبادات السرية، ذات الطابع السحري. إلا أنه لم يرتهن لها ولم يمض مضي أهلها في الرأي والتعصب حيال الشعب. كان ديمقراطي النعة. عبر في مسرحه عن النصر الأثيني بعد موقعة سلامين. من مسرحياته: «الفرس» التي عالج فيها قضية الحرب غير المبررة و«السبعة ضد طيبة» وهي إحدى الثلاثيات التي قدمت عام ٤٦٧ ق.م. ثم المسرحيتان الأخريان من هذه الثلاثية هما: «لاوس» و«أوديب». مسرحية ساتيرية «سفانكس Sphinx». راجع إيليا حاوي، اسخيلوس والتراجيديا الأغريقية، ص ١١٩.

(٦) يوربيدس (٤٨٠ ق.م) ولد من اب كان يعمل في التجارة البسيطة في سلامين. مال إلى العلم، فدرس الفيزياء والفلسفة على سقراط. كما اختلط بالسفسطائيين امثال: بروتاغوراس protagoras. بدأ العمل في المسرح باكرا. من مسرحياته: «ألسست Alsceste، وهيبوليت Hypolite»، و«الكترا Electre». عالج مشكلة عائلة لايوس Layos الذي تحدر منه أوديب في مسرحية الفينيقيين «Les Phoeniciennes»، راجع إيليا حاوي: يوربيدس والتراجيديا الإغريقية، سلسلة أعلام المسرح الغربي رقم (٣)، ط ١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠، ج ٣، ص ٣٣.

(٧) سينيكا (٢ ق.م ـ ٦٥ م) ولد في قرطبة Cordore، فيلسوف روماني. كان مربي نيرون، ثم اصبح مستشاره. استوحى مبادئه الفلسفية من الفلسفة الرواقية stoicienne. من مسرحياته «أجاممنون Agamemnon»، وفيدرا phédre»، و «أوديب». راجع: فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج ١، ص ٢١٣.

ومن المحدثين، الكتاب الفرنسيون أمثال: كورنى Corneille[١]، وفولتير Voltaire[٢]، وأندريه جيد Andre Gide[٣]، والكاتب والناقد الإنجليزى ت.س إليوت T.S. Eliot[٤] ومن الكتاب العرب توفيق الحكيم.

عالج هؤلاء المسرحيون الأسطورة، وحاول كل منهم أن يربط البعد الذى اختاره بحضارة عصره، متناولا قضية إنسانية من قضاياه البارزة.

وكانت «أوديب ملكا»، مسرحية سوفوكليس قمة هذه المسرحيات فى عصره، كما صنّفها أرسطو Aristote[٥]، فى كتابه «فن الشعر»، وقد ذكر فيه «أن هذه المسرحية من اعظم ما قدمه العصر فى فن المأساة، ربما لأنها تثير الشفقة والخوف، وتولد حالة الكاترسيس Catharsis، والتطهير[٦].

تشير الأسطورة إلى أن لايوس Layos ملك طيبة thébes وزوجه جوكاستا Jacosste[٧]، يتخليّان عن ابنهما بعد أن أنبأتهما آلهة دلفى[٨] بأنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه. فيتبناه بوليبوس ملك كورنثه Corinthe وزوجه ميروبى Mérope، ويسميانه أوديب[٩]. وعندما يبلغ أوديب مبلغ الرجال يعلم بأنه ليس ابنا حقيقا لوالديه: فيستطلع آلهة دلفى عن سر مولده، فتذكر له أنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه. يغادر كورنثه هربا من قدره، ويصادف فى طريقه عربة فيها راكب وبعض أتباعه. وبعد نزاع حول حق الطريق، يقتل أوديب المعترضين طريقه، ويتابع سيره حتى يصل إلى مدينة طيبة، حيث يقتل المخلوقة الأسطورية Sphinx[١٠]، بعد أن

---

(١) بيار كورنى (١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) شاعر ومسرحى فرنسى، ولد فى روان Rouen يعتبر مبدع الفن المسرحى الكلاسيكى فى فرنسا. من مسرحياته: السيد Le cid، و «هوراس Houracxe، سينا cinna. ترك المسرح على إثر فشل مسرحية «برتاريت Pertharite، ثم عاد اليه بمسرحية «أوديب». راجع: Inivarsalis, Vol. 5. p. 174.

(٢) فولتير، هو فرانسوا ـ مارى ارودى Francois-Maric Arouet (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨). كاتب مسرحى. ولد فى باريس، واقام فى بروسيا prusse وسويسرا suisse. تزعم حركة الفلسفة المادية، وقاوم رجال السلطة الدينية والمدنية، ونقدهم نقدا لاذعا. كتب فى الشعر والتاريخ والمسرح والفلسفة. من مؤلفاته: «كنديد candide، وزئير Al zaire، و محمد Moḥamet، وشارل ١٢. Chgarles 12. راجع: Universalis, Vol 16.p. 950.

(٣) أندريه جيد (١٨٦٩ ـ ١٩٥١). كاتب فرنسى، ولد فى باريس. قصّاص، من أنصار التحرر الفكرى والأخلاقى. من مؤلفاته:

«قوت الأرض Les nour riuresterr estres» و«السمفونية الرعوية La symphonie pastorale»، و«مزيفو العملة Les Faux Monnayeurs». راجع: petit Larousse, P. 1403.

(٤) توماس سترن ايليوت Tomas staerns Eliot(١٨٨٨ ـ ؟). شاعر تجريبى انكليزى، من أصل أميركى. ذو ميول كلاسيكية. من مؤلفاته: Meur-tre dans la cathedrale. حاز على جائزة نوبل عام ١٩٤٨. راجع Universalis, Vol.6., p. 79.

(٥) أرسطو أو أرسطو طاليس (٣٤٨ ـ ٣٢٢ ق.م.) فيلسوف يونانى. ولد فى ستاجير Stagére فى مقدونيا Macédoine، مربى الإسكندر. تأثرت بوادر التفكير العربى بتآليفه التى نقلها السريان إلى العربية، وأهمهم إسحق بن حنين. مؤسس فلسفة المشائين. أهم مؤلفاته فى المنطق والطبيعيات والإلهيات. راجع: الموسوعة الفلسفية العربية، مخطوط، بيروت، معهد الإنماء العربى، ج٣.

(٦) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوى، الطبعة ٢، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣، ص ٦٠.

(٧) وردت فى الأوديسيه باسم ايكاسته. راجع: Universaliss, Vol. 14, p.480.

(٨) مدينة يونانية. كان اليونانيون يقصدونها للتعرّف على نبوءات المستقبل. راجع: فيتو باندولفى، تاريخ المسرح، ج ١، ص ١٢٦.

(٩) الاسم فى اليونانية يعنى القدم المتورمة، وتقول الرواية إن أباه الملك لايوس حين بعث به مع أحد أتباعه ليتركه فى العراء ليموت من التعرّض قد انفذ سيخا فى كعبه حتى يمنع شبحه من السير، فتورمت قدماه. وعندما تسلمه الملك بوليبوس وزوجه وجداه على هذه الحال، فأطلقا عليه هذا الاسم أى أوديب. راجع: Universalis, Vol. 14, p.480.-

(١٠) Ibidem, p. 480. -

يحل اللغز الذى كانت تلقيه على القادمين إلى المدينة، أن عجزوا عن حله قتلتهم. ثم يدخل المدينة منتصرا، فينادى به أهلها ملكا ويزوجونه جوكاستا، أرملة الملك.

لكن الجفاف يصيب المدينة، فيسترشد أهلها بالآلهة التى تفصح عن دنس قد حلّ فى أرض طيبة، وتقضى بضرورة تخليصها من هذا الدنس حتى يتم إرضاء الآلهة. وبعد أن يتقصّى أوديب الحقيقة يعلم بأنه قاتل أبيه وزوج أمه، فتنتحر جوكاستا ويفقأ أوديب عينيه، ويهيم على وجهه حتى يصل إلى كولونيس حتى يلقى حتفه.

١ ـ الموضوع

لقد أبقى الحكيم على المضمون كما جاء فى مسرحية سوفوكليس، وهو يؤكد ذلك بقوله: «حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية، ومواقفها التمثيلية... كان جهدى هو أن أخفى الفكرة فى تلابيب الحركة، وأن أطوى اللب فى أعطاف الموقف...»[1].

يحدد الحكيم، بقوله هذا، المنهج الذى اتبعه فى استلهام موضوعه، أى أنه لم يضع الفكرة متسلسلة كما وردت فى مسرحية سوفوكليس، بل يلمح إليها من خلال سير الأحداث:

الراعى:

«بل هى الحقيقة... وفى مقدورك أن تسأل الملكة جوكاستا... فقد كان كل شىء فى حضورها وبعلمها... لقد دفعوا إلىّ بالطفل لأهلكه... ولكن قلبى لم يجرؤ على إهلاكه... فسلمته إلى هذا الرجل... ليذهب إلى بلاده، ويتخذه ولدا... فأخذه وأنقذ بذلك حياته...»[2].

كما يشير الراعى إلى نبوءة دلفى:

الراعى:

«أجل يامولاى... وقد قيل يومئذ أن هلاكه ضرورى... لنبوءة مشؤومة لحقت به... هى أن هذا الابن سوف يقتل أباه...»[3].

لقد بنى الحكيم فكرة أخرى تتناول الصراع بين إرادة الإنسان والإرادة الإلهية.

---

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٥٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٧.
(٣) نفسه، ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

٢ ـ الحدث

أبقى الحكيم على الأحداث، كما وردت في مصدرها، وذلك بالإشارة إليها عن طريق الاسترجاع:

چوكاستا:

«عندما حل أبوك اللغز، الذى لم يستطع أحد حله، اغتاظ أبو الهول، وألقى بنفسه فى البحر... كنت أنا وقتئذ فى قصرى هاهنا...»[١].

ويستعين بحدث الجفاف أو الطاعون الذى أصاب المدينة وهو يرمز إلى لعنة الآلهة لها:

«صوت (من بين الشعب فى الخارج)... إن المدينة، كما ترى بعينك، قد عصفت بها المحنة... وإن الموت ليطيح بالقطعان فى المراعي ويطيش بالأطفال فى المهود...

يا من أنقذت هذه المدينة، من «أبى الهول» أنقذها اليوم من هذا الطاعون»[٢].

كما يشير إلى سبب هذه المحنة، وقد أخذها من مسرحية سوفوكليس:

كريون:

««إليك يا أوديب ما انتهى إليه علمى... لقد كشف لنا الوحي عن سر هذا الغضب، الذى أنزلته السماء بأرضنا...».

أوديب:

ما هو هذا السر؟ أسرع...

كريون:

«فساد على هذه الأرض، يجب أن يزال.. وإلا كان مصيرنا نحن إلى زوال...»[٣].

بالإضافة إلى هذا الحدث الذى يشكل الحبكة فى المسرحية، تبدأ الاحداث بالتنامى

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(٢) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٦٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٥.

والتعقيد حتى يتم الكشف عن الحقيقة، وذلك بالاستعانة بحدث قتل الملك[1]، ثم انتحار جوكاستا[2]، وفقأ اوديب عينيه[3].

أما ما أضافه الحكيم فهو الإشارة إلى تدخل ترسياس في تقرير مصير عائلة لايوس:

أوديب:

«وهو الذى أوحى قديماً إلى «لايوس» بقتل ابنه فى المهد... موهما إياه... بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر، قتل أباه... لأن ترسياس هذا الأعمى الخطير، صمم بإرادة من حديد أن يقصى عن عرش طيبة وريثها الشرعى... لقد أراد أن يكون العرش لرجل غريب. فتمّ له الأمر الذى أراد...»[4].

٣ ـ الشخصيات

حافظ الحكيم على الشخصيات الأساسية التى استخدمها سوفوكليس:جوكاستا، وأوديب والملك لايوس الذى لم يكن له أى دور فى أحداث المسرحية، والكاهن، ولكنه غاير فى شخصية ترسياس الذى تدخل فى مسيرة الأحداث، وتحدّى بإرادته إرادة الآلهة، وأوعز إلى أوديب بفكرة اللغز:

أوديب:

«إنى لست بطلاً... ولم ألقَ وحشًا له جسم أسد وجناح نسر، ووجه امرأة، يطرح ألغازاً... ولكن الذى لقيت حقا هو أسد عادى... كان يفترس المتخلفين خلف أسواركم. استطعت أنا أن أقتله بهرواتى، وأن ألقى جثته فى البحر... غير أن ترسياس... هو الذى علمنى حلّ تلك الاحجية، عن الحيوان الذى يحبو على يدين وقدمين...»[5].

كما أبقى على شخصيتين من أتباع الملك، هما الشيخ والراعى اللذان يملكان مفتاح الحقيقة:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٤٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٤٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠.
(٥) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٧٨ ـ ٧٩.

الراعى:

«الويل لى... إن فى هذه الحقيقة موتا لى وأى موت...»[1].

أما الشيخ، فقد كشف الخيط الأول للحقيقة:

أوديب:

«ومن قال إن طيبة هى مسقط رأسى؟...».

الشيخ:

«إنى أعرف ذلك... لأنى أنا الذى التقطك وأنت طفل، وسلمك إلى بوليب...»[2].

ب- توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «الملك أوديب»

نرى، بعد المقارنة التى أقمناها لتقصى العناصر التى استلهمها الحكيم فى مسرحيته، أنه استعان بموضوع المسرحية كما ورد لدى سوفوكليس، ولم يضف إليه إلا بعض العناصر الجزئية التى تتعلّق بدور ترسياس وقوة أوديب الجسدية، وهما عنصران امتدا ليؤثرا فى مسار الأحداث وتحريك الشخصيات.

وفى توظيفه لهذه العناصر، يبدو الحكيم مقيداً بمسرحية سوفوكليس وبمصدرها الأسطورى المعروف لدى الإغريق. وهو لا يعرض للنموذج إلا فى ظاهر مبناه، ولا يقوم بالتعديل إلا بالقدر الذى يقتضيه المعنى الجديد الذى يريده، وذلك بتحويل المسائل القديمة إلى مسائل حديثة عصرية، فى مسار تطورى لا يهمل تفسير الأسطورة ضمن البناء الاجتماعى والثقافى السائد فى المجتمع الذى تنتمى إليه الأساطير[3]، مما يجعلها أقرب إلى الإنسانية. ويصف الحكيم آلية هذا العمل بالإبداع وذلك بقوله: «عندما يستخدم الكاتب فكرة مألوفة للناس، فيسكب فيها أدبه وفنونه ما يجعلها تنقلب خلقًا جديداً، يبهر العين ويدهش القلب»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٦.
(٣) كلود ليفى شتروس، **الإناسة البنيوية**، ص ٢٨.
(٤) توفيق الحكيم، **فن الأدب**، ص ١٥.

وفى تتبعنا لمسيرة هذه الأسطورة فى سياق التفسير الكونى الذى يتناول قضايا إنسانية عامة، كالبحث عن الحقيقة كما تتجلى فى هذه المسرحية، وتشكل قضية أساسية ومحورية، نحاول استجلاء الشكل الذى صاغ بواسطته الحكيم هذه القضية، وذلك فى سياق تطورى انطلاقاً من التركيز على الدينامية التى سادت علاقاتها فى مسرحية سوفوكليس ثم كيفية تبلورها فى مسرحية الحكيم، بالإضافة إلى التركيز على ما تثيره من إشكالية الطرح فيها.

ويتضح البحث عن الحقيقة فى مستويات متعددة تتولد منها ثنائيات تتجسّد فى علاقات صراع: بين الحقيقة والواقع.

بين إرادة الإنسان والإرادة العليا.

بين إرادة الإنسان والواقع.

ويأخذ البحث عن الحقيقة فى سياق بنية النص، وجه الصراع بين الحقيقة والواقع:

أوديب:

«الحقيقة؟ إنى ما خفت يوماً من وجهها... ولا ارتعبت من صوتها...»[١].

ترسياس:

«حذار يا أوديب... ما أشد خوفى أن تعبث بأصابعك الطائشة بقناع الحقيقة... وأن تدنو أناملك المرتجفة من وجهها وعينها... دعك يا أوديب من الحقيقة.. لا تتحداها...»[٢].

يتطور الصراع بين الحقيقة والواقع ليبلغ ذروته عندما يسيطر على أوديب الذى يعيش حالة صراع داخلى تعبر عنه جوكاستا:

جوكاستا:

«أعداؤنا الآن ليسوا فى السماء ولا فى الأرض... عدونا داخل أنفسنا... عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة، التى حفرت أنت عليها بيدك... وكشفت عنها ولا سبيل إلى الخلاص

---

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٨.

منها... إلا بالقضاء على أنفسنا... يجب أن أموت إذا أردت أن أخنق في أعماقي ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة...»[1].

كما يعبّر أوديب عن هذا الصراع:

أوديب:

««صائحًا» لايوس... چوكاستا... يا للسماء... يا للسماء... انقشع الضباب من حولي... فرأيت وجه الحقيقة... ما أبشع وجه الحقيقة... يا لها من لعنة... لم يسبق أن صب نظيرها على بشر...»[2].

وتبدو مأساة الإنسان في هذه المسرحية عندما تنكشف الحقيقة وتؤدي إلى عجز الإنسان عن التحرك إلا في الحدود المرسومة له. وعبّر الحكيم عن ذلك بقوله: «إني أؤمن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته في أنه بشر له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه، ولكنه بشر يوحي إليه من أعلى»[3].

ثم ينتقل إلى مستوى ثان يشكل طرفاه: الإرادة الإنسانية وإرادة الإله:

أوديب:

«إن الإنسان هو الإنسان... لابد له من أن يعمل ويريد ويسير بما تدفعه إليه ملكاته وخيلاؤه، دون أن تتبين بصيرته القاهرة إرادته من إرادة الاله...»[4].

ويعبّر الحكيم عن هذا الموقف بإشارات لفظية دينية إسلامية ترد في المسوحية على لسان أوديب:

«إنه لمن الخطل أن نناقش فيما ألقي على كواهلنا من أقدار... وربما كان بعضها من صنع أيدينا... أسامع أنت ياترسياس؟ عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد إله في هذا

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٢٠٥ .
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٨ .
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٠ .
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٣ .

الكون... هذا النظام المقرر للأشياء... الدقيق كالصراط. كل من خرج عليه وجد حفرا وقع فيها... صراط، لك أن تسير فيها بإرادتك أو تقف، ولكن ليس لك أن تتحدّى أو تنحرف»[1].

أضاف الحكيم هذا الموقف الدينى لإيمانه بأن: «شيئاً ما فى أعماق نفسى كان يدنينى من روح التراچيديا كما أحسّها الاغريق، هى أنها تنبع من شعور دينى... مطبوع بطابع عقائدنا»[2].

أما المستوى الثالث من الصراع فيقوم بين الإنسان والقدر، وقد تجسّد فى شخصية ترسياس الذى يبدو من خلال مسار الأحداث ودور الشخصيات، المحرّك للأحداث وهو يوازى شخصية أوديب فى المسرحية، لا بل يفوقه لإيمانه المطلق بإرادة الإنسان:

أوديب:

«ولماذا تتحدّى أنت السماء ياترسياس؟ أتراك أصلب منى عودا، وأمضى عزمًا، وأحدّ بصرا...».

ترسياس:

«لست أحدّ منك بصراً يا أوديب... فأنا لا أرى شيئًا ولا أبصر فى الوجود إلها إلا إرادتنا. لقد اردت، فكنت أنا الاله... ولقد أرغمت طيبة حقًا على أن تقبل الملك الذى أردته أنا لها... فكأن لى ما أردت... كما ترى...»[3].

إلا أن ترسياس واجه ساخراً عبث الإله، مما يعنى أنه لم يتراجع عن موقفه، وهو مازال مؤمنا بإرادته هو وليس بإرادة الإله:

---

(١) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٢٣٦ .
(٢) المصدر نفسه، ص ٣١ .
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣ .

ترسياس:

«اذهب بى إلى الإله، لأسأله متى أعدّ سخريته ودبرها؟... فإذا وجدت الإله يضحك منى، فسأضحك أنا أيضاً فى حضرته... هكذا... هكذا...»[١].

لقد أثار الحكيم قضية البحث عن الحقيقة من خلال علاقات ثنائية اندرجت ضمن مستويات ثلاثة وذلك فى سياق تطورى، إذ إنه عندما حاول معارضة مسرحية سوفلوكليس، إنطلق من البداية معتبرا أن: «... لابدّ من الرجوع إلى المنبع فى دراسة الأدب المسرحى... إلى أشيل وسوفوكل وإيروبيد وأرستوفان، والميراث هو الذى ينقل الكائنات من زمان إلى زمان...»[٢].

مما يعنى أن قيمة الزمن الذى تظهر فيه الأسطورة: «... رغم أنها تتعلق بأحداث الزمن الماضى، تأتى من حيث أن هذه الأحداث التى تقوم على أنها تتصل بزمن محدد تشكل فى الوقت ذاته تكوينا مستمراً يتصل من حيث الزمن الماضى والحاضر والمستقبل...»[٣].

كما أنه وظف الأسطورة، مصدر مسرحية سوفوكليس، مسقطا عليها رؤيته، وذلك: «بإساغتها وهضمها وتمثلها لتخرج للناس مصبوغة بلون تفكيرنا... مطبوعة بطابع عقائدنا...»[٤].

ولكن سوفوكليس قد حاول فى مسرحيته أن يكشف النقاب عن عملية التوازن التى أقيمت بين المعتقدات الشعبية والنظام السياسى، أى أن هذا النظام أبقى على بعض المعتقدات بشكل لا يتعدّى سلطته. ويقف سوفوكليس موقفا عقلانيا يسعى إلى تفسير العلاقات القائمة بين الطبيعة والروح عبر شخصياته ومغامراتها الأسطورية[٥].

وعبّر عن هذا الصراع من خلال بناء درامى، يتناول جهل الإنسان وضالته أمام ما يخبئه القدر، ولكنه يشير إلى مقدرة أوديب الذى يتمكن من فك اللغز بعقله، وليس بالاعتماد على السحر والشعوذة والكهان، إذ يبدو أوديب مميزاً، فهو يقرر أن يصنع مصيره بنفسه:

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٣٧.
(٢) المصدر نفسه، ١٣.
(٣) كلود ليفى شتروس، **الإناسة البنيوية**، ص ٢٥.
(٤) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٣١.
(٥) إيليا حاوى، **سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية**، ص ٤٦٦.

«إن ما تمّ قد تمّ على خير وجه»[1].

كما يتمتع بالمقدرة على مواجهة هذا المصير:

«أن أبوللو أيها الأصدقاء

هو الذى جاء بهذه الويلات

أما اليد التى وجهت الضربة

فهى يدى وحدى»[2].

وقد اهتم الفلاسفة[3] فى تلك الفترة، بتمييز الإنسان، واتخاذه موضوعًا لأبحاثهم، وذلك فى محاولة لعدم الاستغراق فى بحث قضية الوجود ومظاهر الكون.

ولكن الحكيم يغاير فى صفات أوديب، إذ يبدو وكأنه قد جرّد من المعرفة:

أوديب:

«غير أن ترسياس هذا الضرير البارع... هو الذى علمنى تلك الأحجية...»[4].

وتنفى هذه العبارة الصفة المأساوية فى شخصية البطل المفطورة على البحث عن الحقيقة التى جسّدها سوفوكليس فى شخصية أوديب: البطل المميز، والمفكر والباحث عن الحقيقة متحدّيا القوى الخفية[5]، فيصور الحكيم أوديب بطلا قوى البنية، يحمل هراوة يصارع بها الأسد والحقيقة معاً، وبهذا تنعدم لديه الصفة المعرفية:

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٦٦.

(٢) المرجع نفسه، ص.ن.

(٣) أمثال ديمقرطيس Democritus (٤٦٠ ـ ٣٧٠ ق.م.) الذى تحدّث عن تطوّر الإنسان وعلاقته بالمجتمع، وبروتاغوراس Protagoras (٤٨٥ ـ ق.م.) المفكر السفسطائى الذى رفع شعار أن الإنسان هو مقياس كل شىء. راجع: **الموسوعة الفلسفية**، مخطوطة، ج٣ (الأعلام ـ حرف الباء).

(٤) إيليا حاوى، **سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية**، ص ٧٩.

(٥) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٦٧.

أوديب:

«ما هى قوة هذه الحقيقة؟... لو أنها كانت أسدا ضارياً، حاد المخلب والأنياب، لقتلته وألقت به بعيداً عن طريقنا...»[1].

وفى سعى الحكيم إلى معارضة عمل سوفوكليس الذى طرح قضية البحث عن الحقيقة، ظل يعتمد المسار الذى اعتمده سوفوكليس فى بنيته الدرامية التى صورت أوديب باحثًا عن الحقيقة، وتنطبق هذه الصفة على أوديب فى مسرحية الحكيم، وتدل عليها معجمية الحوار:

أوديب:

«ليس أحب إلىّ من البحث... وما حياتى كلها سوى بحث... وما دام الإله، كما تقول، هو الذى يأمرنى الآن بالبحث والتنقيب، فلن يجدنى إلا مطيعا...»[2].

كما أن الحكيم لم يتجاوز، فى توظيفه الأسطورة، مسار أحداث مسرحية سوفوكليس، وإن كان، كما يقول جيلبير Cillbert: «إن ما يهم فى الأسطورة ليس مسار الأحداث وحده، ولكن المعنى الرمزى للأحداث...»[3].

وينحصر المعنى الرمزى الذى استخرجه الحكيم من مسرحية سوفوكليس فى أنه: «أبصرت فيها صراعا لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم... بل أبصرت عين الصراع الخفى الذى قام فى مسرحية «أهل الكهف» ..»[4].

وكانت الأحداث التى استعان بها الحكيم تتغلغل عميقا فى رؤيته الشخصية بحيث تضمحل الأسطورة وتبقى التجربة فى النهاية، فجعلت فكرة البحث عن الحقيقة الحدث الدرامى يتطوّر تطوّرا طبيعيا فى إطار الأسطورة وفى إطار مفهوم الحكيم الفكرى:

---

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٢٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(٣) - Durant Gilbert, Les **Structures Anthroplogiques de l'Imaginaire**, Paris, 1963, p. 385.

(٤) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٤٢.

أوديب:

أهيم بالمعرفة...

لا أحد يستطيع أن يحول بينى وبين رغبتى فى أن أعرف من أنا... ومن أكون؟...[1].

ثم يوازى الحكيم بين شخصية ترسياس وشخصية أوديب، إذ يسوقها بما يتلاءم مع بعده الفكرى، فهى تمثل العنصر الهادم للأساطير وتمثل الإيمان بالإرادة الحرة والعقل فى تدبير الأمور، وتجرى الأمور بتدبير منها إلى حد لم يعد فيه أوديب يمثل الشخصية المحورية التى تظلل الشخصيات الأخرى، ويبدو ترسياس المسيّر للأحداث وذلك اتساقا مع فكرة الحكيم التى تعتبر أن القوة الخفية هى التى تسير حياة الإنسان: أنه يرمز إلى هذه القوة الخفية، مما يؤدى إلى اختلال التوازن فى هذه المسرحية لأن: «الصراع بين إرادة الإنسان والإرادة الإلهية، أى المنطق الذى يحكم مسار المسرحية العام، قد نتج عنه انتصار ترسياس المخالف لهذا المسار، فهو لم ينهزم أمام الإرادة الإلهية ومشيئته، فقد كان أكبر مما قصد الحكيم، بل إنه غطى على المأساة نفسها»[2].

ويمكننا ترجمة المأساة فى هذه المسرحية بأنها ليست مأساة أوديبية؛ أى مأساة الصراع بين الإرادة البشرية والقدر. «إنما هى مأساة اختلال التعادل والتوازن بين الواقع والبحث عن الحقيقة، والاختلال يحدث بالجنوح إلى العقل»[3].

٢ ـ مسرحية «بجماليون» Pygmalion

(أ) مصدرها

كان بجماليون[4]، الملك القبرصى[5]، نحاتا يكره المرأة، ولكنه عندما صنع تمثالا عاجيا لفتاة جميلة أعجب به، وكان يقدم له الهدايا والأحجار الكريمة، ولشدة إعجابه،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٢) أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر**، ص ١٢٨.

(٣) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم المفكر والفنان**، ص ٥٠.

(٤) بجماليون، هو ملك صور (٨٨٥ ـ ٨٢٧ ق.م.) قتل زوج أخته سيشى Sychée، لينعم بثروته. قامت أخته ديدون Dedon، أرملة سيشى، وحملت هذه الثروة، وهربت لتؤسس مدينة قرطاج Cartage. ورغم كل الاحتياطات التى اتخذها، اتقاء من اغتياله، مات بغماليون مسموماً على يد زوجه استارتيه Astarbé أو استاربه Astarbé. راجع:

- Dictionnaire EncycLopédique Quillet, Paris, Librairie Aritotle Quillet, imprimé en France, 1979, vol.8, p. 5575.

(٥) أشارت رواية أبوللودوروس Apollodoros (القرن الثانى ق.م.) وهو كاتب وناشر موسوعى، عاش فى العصر الهيللنيستى Helléniste، وألّف فى التاريخ والجغرافيا والأساطير وغيرها، إن بغماليون لم يكن ملكا قبرصيا، وإنما كان كاهن الملك والقائم على أعمال أفروديت، وأن التمثال الذى صنعه، كان تمثالا لأفروديت نفسها.

راجع: - Dictionnaire Encylopédique. Op. Cit. p; 5575.

شارك فى احتفالات أفروديت Aphraodite (فينوس Venus عند الرومان)، إذ كانت تقام تعبداً وتكريماً لربة الحب والجمال القبرصية، وذلك بتقديم الأضحيات والبخور. وكان ينادى الآلهة: «أيتها الآلهة، يامن أنتم على كل شيء قديرون، امنحونى عذراء، فى جمال تمثالى، أتخذها زوجة»[1]. وكانت الآلهة تعلم بأسرار القلوب، فلبّت نداءه.

١ ـ الموضوع

كان اختيار الحكيم لموضوع مسرحيته انتقائيا. فبعد أن اطلع على الأسطورتين اليونانية والقبرصية، استعان بعناصر تكوّنت منها فكرته الأساسية.

لقد اختار من أسطورة بغماليون، فكرة صنع التمثال وعشق بجماليون له ثم تحوّله إلى امرأة:

إيسمين:

«ربما كان لهم بعض العذر... ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج امرأة، يقع فى حبها، ويناجيها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف...»[2].

ثم استعان بأسطورة إيكو، واختار منها فكرة هذه الأسطورة، بأن إيكو الصدى، أى «أخو» باللغة الإغريقية، كانت عروساً جميلة من عرائس البحر، وقد حكمت عليها هيرا زوج جوبيتر بأن لا تنطق إلا بالكلمة الأخيرة، وذلك لأنها أخفت عليها أمر خيانة زوجها جوبيتر لها.

عانت ايكو كثيراً من قساوة هذا الحكم، وبالأخص عندما وقعت أسيرة حب نرسيس. فعجزت عن إطلاعه على مشاعرها. فذبلت وسكنت الكآبة نفسها، وتحوّلت عظامها إلى صخور، ولم يبق منها إلا الكلمة الأخيرة.

---

(١) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٥.

(٢) توفيق الحكيم، **بجماليون**، بيروت، كتبت سنة ١٩٤٢م، نشرت فى مطبعة المتوكل ١٩٤٢ و ١٩٤٤، عن أميل كبا، الطبعة المعتمدة ١٩٨٤، ص ٢٠.

ومثلما كانت ايكو ضحية نرسيس، ناركسيوس بالإغريقية، كذلك كانت عرائس البحر هي الأخرى ضحيته، فطلبن من الآلهة أن يتحرق نرسيس بنار هذا الحب، وأن لا يجد من يستجيب له. وهكذا صار نرسيس، يعشق نفسه ويولع بصورته عندما يراها على صفحة مياه الغدير. فتولّه بهذه الصورة واعتقد أنها تصده... وظل على هذه الحال حتى اصفر لونه، ونحل عوده، ثم تحوّل جسده إلى زهرة قرمزية اللون من الداخل، تحيط بها أوراق بيضاء من الخارج، تحمل اسم ناركسيوس، النرجس[1].

وقد استعان الحكيم بفكرة عشق نرسيس لنفسه، وببعض التفاصيل التى وردت فى الأسطورة:

بجماليون:

«آه أيها الشقي... أيها الشقي. كيف أستطيع الخلاص منك... أنت الذى أراه ماثلا أمام وجهي دائماً... إني إذ أنحني على الغدير الراكد في أغوار نفسي لأرى صورتي... إنما أبصر صورتك أنت... نعم... أنت بزهوك الأجوف وكبريائك الأحمق وعماك...»[2].

وأخذ من الأساطير الإغريقية قضية الخلق الذى تتمتع به الآلهة، ثم قسمها وفق وظيفتها الأساسية كما وردت فى هذه الأساطير، جوبيتر (أبولون فى المسرحية) إله الحكمة[3]:

أبولون:

«همساتي تفتحي لها زهرات

بأريج الفن والفكر عطرات...»[4].

وفينوس أى أفروديت إلهة الحب والجمال:

---

(١) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ١٥.
(٢) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ١٤١.
(٣) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص ٣٢٠.
(٤) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٧١.

أبولون:

«وماذا صنعت أنت إذن بعد ذلك؟...

فينوس:

كل هذا الحب الملتهب الذى يغمرها الآن بلذاته ومتعه ومسراته...»[1].

وخالف الحكيم الاسطورة التى جعلت بجماليون يتزوج التمثال جالاتيا، وينجب منه ابنة، إذ جعله يطلب من الآلهة أن تعيد جالاتيا زوجه تمثالا كما كانت:

أبولون:

«أونستطيع أن نفعل غير ذلك؟ إنه يطلب رد تمثاله كما كان... فلنرد عليه تمثاله كما كان...»[2].

٢ ـ الحدث

تعامل الحكيم مع الأسطورة القبرصية بأغلب عناصرها: صنع التمثال، والهدايا التى قدمها بجماليون له:

جالاتيا:

«تشير إلى جيدها وثيابها» هذه الجواهر والحلى والأثواب والعطور والهدايا والتحف التى تغمرنى بها؟... إنك لكريم يا زوجى العزيز...»[3].

ويضيف الحكيم، إلى هذه الأحداث، أحداثا أخرى، ومنها هروب جالاتيا:

الجوقة:

«بجماليون المسكين... أخبرنا متى كان هروبها؟...»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٨.
(٤) المصدر نفسه، ص ٥٥.

وخلق إيسمين لنرسيس:

«لست أعنى ذلك الحب... أنا أيضًا كنت أصنع من نرسيس كائنًا آخر، بمادة من عندى، لهذا لا أستطيع التخلّى عنه، فهو يحمل جزءاً منى...»[1].

وكذلك الحدث الذى يطلب من خلاله، أن تعيد الآلهة جالاتيا، تمثالاً كما كانت:

بجماليون:

«فى الخارج صائحًا» أيتها الآلهة، يا فينوس... يا أبولون... ردوا إلىّ عملى وخذوا عملكم... ردوا على فنى... أريدها تمثالاً من العاج كما كانت...»[2].

ثم صاغ أحداثًا تشير إلى الآلهة الخالقة:

بجماليون:

«... أيتها الآلهة... دعونى وشأنى... لنفسى ومخلوقات نفسى... ما أنا إلا صنوكم ونظيركم، بل إنى عليكم سموت، وعلى قدرتكم فقت...»[3].

٣ ـ الشخصيات

تتمثل قدرة الحكيم الفنية، فى استلهامه الشخصيات من أسطورتين: قبرصية ويونانية، وفى محاولته المزج بينهما لخلق شخصيات تنبعث من الأسطورة، وتحمل رؤية معاصرة، كشخصية بجماليون، التى استلهمها من الأسطورة القبرصية، موظفًا صفات بجماليون الفنان والعاشق لتمثاله.

ثم يستعين بشخصية جالاتيا التى وردت فى «إلياذة» هوميروس[4]، وهى إحدى عرائس البحر، ويعنى اسمها استناداً إلى اشتقاقه اللغوى، البيضاء كاللبن، وقد هام بحبها

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٥٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.
(٤) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٥١.

بوليفيوس، وهو من سلالة العمالقة المتوحشة ذات العين الواحدة المستديرة. فألقى على حبيبها صخرة كبيرة سحقته، فما كان منها إلا أن حولت دماء حبيبها نهراً[١].

وذكرت بعض الروايات، إن أسطورة جالاتيا صقلية المنبت، وأن هذا التشابه بين اسمها واسم اسطورى آخر هو جالاتيس، ويعنى غالى، أدى إلى نشوء رواية أخرى تقول: إن بوليفيوس استطاع بتودده أن ينال رضا جالاتيا، فتزوجا وأنجبا ولدا، أسمياه جالاتيس، وغالاس هو الجد الأسطورى للغاليين الفرنسيين القدماء[٢].

كما شكّلت جالاتيا شخصية مهمة فى الأدبيات القديمة والحديثة. فنظمت الأشعار فى وصف جمالها، كما فى رعويات فيرجيل Virgile[٣]، إلا أن هذه الشخصية لم تلعب دوراً كبيراً فى الأدب الإغريقى أو اللاتينى، كالذى لعبته لدى الأدباء الأوروبيين المحدثين الذين استلهموا موضوعها فى الميادين الشعرية والمسرحية: وقد ظهرت فى مسرحية بجماليون لبرنارد شو Bernard Show[٤]، أما جان جاك روسو، فقد صاغ بجماليون، فى منظر غنائى لمسرحية نظمها عام ١٧٧٠، وتحتوى فى معظمها على الخطاب الذى يلقيه بجماليون أمام التمثال[٥].

كما استلهم الحكيم هذه الشخصية من مصدر آخر، حدّده قائلاً:

«ولعل أول من كشف لى عن جمالها، تلك اللوحة الزيتية»، بجماليون وجالاتيا بريشة رواكس Roax المعروضة فى متحف اللوفر... وما إن وقع بصرى عليها منذ سبعة عشر عاماً،

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٢) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٥٢.

(٣) فيرجيل، باللاتينية Virgilius (٧٠ ـ ١٩٠ ق.م.) شاعر لاتينى، ولد فى أند Andes، قرب مانتو Mantou. من أصل ريفى متواضع. قام بإنجاز عظيم هو الإنيادة l'Enéide التى لم ينهها: أثر كثيراً فى الأدب اللاتينى والغربى. راجع:

- **Petit Larousseillustré, Dictionnaire encyclopédique,** Librairie Larousse, 1980, p. 1769.

(٤) جورج برنارد شو (١٨٥٦ ١٩٥٠)، كاتب أيرلندى ولد فى دبلن Dublin. كاتب روايات ومقالات ونصوص مسرحية. من أعماله: مسرحية «البطل والجندى» و «بجماليون»، «القديس حنا»، حيث يظهر تهكمه وتشاؤمه. راجع:

- Petit Larousse illustré, p. 1992

(٥) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ١٠٦.

حتى حركت نفسى، فكتبت وقتئذ قطعة «الحلم والحقيقة» وكنت آمل أن أعود يوماً إليها، فأضع كل ما خامرنى منها فى عمل أكبر وأرحب...»[1].

استلهم الحكيم من مجمل المصادر التى ذكرنا، جالاتيا الجميلة والملهمة للشعر، ولكنها بدت فى هذه المصادر، شخصية واقعية ذات وظيفة حياتية، باستثناء المصدر الذى تحدّث عن تحويل حبيبها نهراً، حيث نجد تقارباً بينه وبين ما ورد فى أسطورة عشتروت وأدونيس الذى تحول نهراً، وهى الفكرة التى تشير إلى البعث والتجدد، وقد قاربت الموضوعة التى وظفها الحكيم فى مسرحيته، فهى تجسّد الحياة:

جالاتيا:

«تتجه إلى أحد أركان الدار وهى تقول كالمخاطبة نفسها: «أين المكنسة؟...».

بجماليون:

«يتأملها مليا، ويقول كالمخاطب نفسه: «آه... وفى يدها مكنسة...»[2].

كما استعان بصفة الجمال التى تمتعت بها، والتى أجمعت عليها معظم المصادر: «ابولون: هذا الشيء؟... إنك لا تجسرين أن تسميه امرأة... أنت أيضاً ترين جالاتيا أجمل كثيراً من امرأة، وأكمل كثيراً من امرأة...»[3].

كما استلهم الحكيم نرسيس من أسطورة ايكو، مستخدما الصفات نفسها كما وردت فى الأسطورة:

بجماليون:

«... أنت بلرهوك الأجوف وصمتك وكبريائك وعماك... أنت الخطيئة التى كتب على كل فنان أن يحمل وزرها... والافتتان بالنفس. الافتتان بالنفس...»[4].

ولكن لم يكتف بهذه الصفات، بل أضاف إليها فكرة وعى نرسيس وتطوّر شخصيته:

---

(1) توفيق الحكيم، ص ٩.
(2) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.
(3) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(4) المصدر نفسه، ص ١٤١.

نرسيس:

«حسبك ياإيسمين... كفى... أنت تعلمين أنى لم أعد طفلا...»[1].

وربما يكون الهدف من استبدال ايكو بإيسمين التى أحبت نرسيس وسعت حتى يبادلها الحب، هو أن تخلق منه شخصية مغايرة لما اتصفت به فى الأسطورة.

واستعان الحكيم بالجوقة التى كان لها دور عضوى فى المرحلة الكوميدية القديمة، ولكنها فى المرحلتين التاليتين: الوسطى والحديثة، فقدت أهميتها الدرامية[2]، إذ أصبحت عنصراً تزيينيا فقط، وقد وردت فى الأسطورة تحت اسم عرائس البحر اللواتى يعشقن نرسيس، ولكنها فى مسرح الحكيم سمّيت بـ «عرائس الخيال والراقصات» وربما قصد الحكيم بذلك، إلى ربات الفنون التسع، أى الموساى راعيات فنون الشعر الملحمى والبطولى وملهماته، والشعر الغنائى الكورالى. والشعر الغنائى الفردى، والتراجيديا والتاريخ والناى والفلك، أولئك الربات اللائى استلهمهن كل من حاول ارتياد هذه الفنون فى العالم الاغريقى والرومانى[3].

فبعد أن حلل الحكيم عناصر الأسطورتين، تمكّن من انتقاء مكوّنات بنى منها موضوعه، أى عشق التمثال، ثم استعان بالشخصيات الأسطورية القبرصية: بجماليون وجالاتيا، والإغريقية: نرسيس وإيسمين والجوقة، وتحرّكت الفكرة والشخصية ونمت من خلال بعض الأحداث الأسطورية بالإضافة إلى الأحداث الجديدة التى التحمت مع الاحداث الأخرى، ليصوغ منها الحكيم بعده الفكرى.

(ب) توظيف المصدر الاسطورى فى مسرحية «بجماليون»

كنا قد أشرنا إلى ما تحتمله الأسطورة فى مكوناتها من تفسيرات كونية، وتتجسّد فى مسرحية «بجماليون» بتفسير يتضمن قضية البحث فى الصراع بين الفن والواقع، فقد استخدم الحكيم لمسرحيته إطاراً استخرجه من ثلاث أساطير، هادفاً من خلاله إلى اكتشاف

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٢) فيتو باندولفى، تاريخ المسرح، ص ٢٢.

(٣) أحمد عثمان، «أغان نقدية من هوميروس حول طبيعة الشعر ووظيفته»، **مجلة الثقافة**، القاهرة، نوفمبر ١٩٧٦، عدد ٣٨، ص ٦٢ ــ ٦٦.

التوازن بين الفن والواقع، وقد ساق هذه العناصر فى نسق وظيفى يتلاءم والبعد الذى يرمى إليه، وذلك من خلال ما ترمز إليه الشخصيات: كنرسيس العاشق لنفسه، وجالاتيا المرأة/ الواقع. وربط الأفكار والشخصيات بطريقة خفية. فأقام على قضية الصراع بين الفن والواقع، نسقاً من الرموز تبدو ملتحمة مع الأفكار الأساسية تلاحماً يصعب معه تجاهلها أو اعتبارها أفكاراً ثانوية بسيطة. فشخصية بجماليون تمثل فكرة تنازع الشخصيات الأخرى ومتناقضاتها، بالإضافة إلى أن كلاً منها يدل على فكرة واضحة، ويمثل مستوى رمزيا آخر.

فبجماليون رمز لمأساة الفنان، ورمز لقضية الخلق، وإيسمين رمز للحب الذى كان دفعه خلق نرسسيس، وهى تشكل عنصراً من عناصر البنية العامة الذى يشير مدلوله إلى الخلق، وتقف إلى جانب أبولون وبجماليون فى صراعهما مع الفكرة المقابلة التى يمثلها نرسيس وفينوس. وجالاتيا، ويحرك الحكيم هذه الشخصيات فى سياق تفاعلى للفكرة وتداعياتها فى الذهن، إذ تقترب إيسمين من جالاتيا فتصبح رمزاً للحياة، ويقترب نرسيس من بجماليون ليمثل الجانب اللاواعى من شخصيته:

نرسيس:

«إنه يقول لى أحياناً لا تتركنى يانرسيس، فأنت تكمل ما بى من نقص...»[1].

لقد صاغ الحكيم فكرته عن الخلق أى الفن بوضعها فى خط متصارع مع الواقع. وتمثلت هذه الفكرة فى مستويات ثلاثة:

- **المستوى الأول**: يتجسد فى خلق الآلهة لمخلوقاتها.

- **المستوى الثانى**: يعبر عن الخلق بدافع الحب.

- **المستوى الثالث**: يصوّر خلق الإنسان لفنه بدافع تحقيق الذات وعشقها.

وتشير مدلولات المستوى إلى أن الإنسان حاول تجسيد صفاته الإنسانية فى الآلهة، ويبرز ذلك فى تقسيم اليونان الآلهة حسب وظيفتها: فهناك آلهة الحب المعروفة بفينوس، وإله

---

(١) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٣٠.

الحكمة ومانح الفكر أبولون[1]، وقد استعان بهما الحكيم للدلالة على الصراع القائم بين الفكر والفن والواقع والحب محدداً وظيفة كل منها:

أبولون:

«يضرب على القيثارة»:

همساتي تفتحي لها زهرات،

بأريج الفن والفكر عطرات

بأمري أسرعي إلى هذا المكان

وبقبلاتك أيقظي زوجك بجماليون...»[2].

ويشير الحكيم إلى وظيفة فينوس المتمثلة بالحب من خلال حوار يجري بين أبولون وفينوس:

أبولون:

«وماذا صنعت أنت إذن بعد ذلك؟...»

فينوس:

«كل هذا الحب الملتهب الذي يغمرهما الآن بلذاته ومتعه ومسراته... كل ما عندي من حيلة بذلتها... وكل ما عند كيو بيد من سهام امرته فرشق بها جسديهما...»[3].

ويتطور هذا الصراع وينمو ليتحوّل إلى صراع بين خلق الآلهة لمخلوقاتها وخلق الإنسان لفنه:

---

(١) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص ٢٥٠.

(٢) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٤ ــ ١٠٥.

أبولون:

«هؤلاء البشر يا فينوس يمتازون عنّا ـ نحن الآلهة ـ هذا الامتياز: فى طاقتهم أن يسموا أحياناً على أنفسهم... أما نحن فلا نستطيع أن نسموا على أنفسنا... أن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس فى إمكاننا نحن الآلهة أن نأتى بمثلها أو نجاريهم فى شأوها... لأنهم أحرار فى السمو، ونحن سجناء فى النواميس»[1].

وتعود فكرة تفوق البشر على الآلهة إلى المدارس الفلسفية فى العصر الهيللينستى والرومانى، ولاسيما إلى الرواقيين الذين يعتقدون بأن الحكيم يتفوق على الإله، لأنه سيد نفسه، المنتصر على آلامه والمسيطر على شهواته وعواطفه. ويقول سينيكا الفيلسوف والشاعر الرواقى الرومانى: «يتفوق الحكيم الرواقى على الإله فى النقطة التالية: إذا كان الإله معافى بحكم الطبيعة من كل المخاوف والآلام، فإن الحكيم لا يخاف ولا يتألم بفضل قوة انتصاره على نفسه، وكم هو شىء عظيم أن تكون فى ضعف البشر وطمأنينة الآلهة»[2].

أما المستوى الثانى، الخلق بدافع الحب، فيمثل طرفى الصراع فيه بجماليون وإيسمين، اللذان يرمزان إلى الفنان الخالق، ونرسيس وجالاتيا، الطرف الآخر/ الواقع ويمثلان المخلوق:

«بجماليون:

«ألم تقولى الساعة أنك جزء منى؟... ارجعى إلى نفسك أنت دائماً وطالعيها تعلمى الشىء الكثير عنى...

جالاتيا:

يخيل إليك أنك خلقتنى وصنعتنى وجعلتنى كما تتخيّل وتشتهى...

بجماليون:

خلقتك؟... من أى شىء خلقتك؟...

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٢٧.

(٢) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٣٩.

جالاتيا:

من أشعة فكرك المتألق اللامع... من جواهر ذهنك الوهاج الساطع»..[1] ويشير الحكيم إلى وظيفة إيسمين:

«إيسمين:

أنا أيضاً كنت أصنع من نرسيس كائنا آخر، بمادة من عندى...»[2].

ويبدو أن الحكيم، حين استخدم أسطورة نرسيس، كان يهدف من توظيفها إلى التعبير عن جانب من جوانب شخصيته، فهو يقارن نفسه بنرسيس قائلا: «أنا كذلك انصرفت منذ عهود الصبا مباهج الحياة التى تغرى الشبان والفتيات إلى تلك المرآة التى أرى فيها نفسى، على أنه تأمل هو أبعد عن تأمل نرسيس، لم يكن تأمل الزهو والافتنان، بل تأمل الباحث الحيران، إنى أشد الناس تنقيباً فى أنحاء نفسى لأنى أعتقد أن الطبيعة لم تسخ على، فلم تمنحنى لمعاناً ولا بريقاً»[3]. ثم يشدد الحكيم، من خلال هذه المقارنة بين الشخصيتين، على المفارقة التى تميزه عن شخصية نرسيس: «إذ إن ذاته ـ كما يلمح ـ تنقب فى أغوار النفس وتبحث فى الأعماق، فنرسيس أماتته هذه الذاتية وهذا الانغلاق على نفسه، بينما اكتشف الحكيم عالماً جديداً، عالم الأدب والفن»[4].

ويشير هذا المستوى إلى إيحاءات تدلل على أن خلق الآلهة لمخلوقاتها قد يتم أيضاً بدافع الحب:

بجماليون:

«إنى الآن أدرك وسائل الإله العظيم جوبيتر، عندما كان يحب فتيات من المخلوقات، لقد كان يتخذ لكل فتاة الصورة التى تفهمها وتروق فى عينها... وهكذا اتخذ شكل بجعة جميلة للرقيقة ليدا، واتخذ شكل ثور قوى للحسناء أوروبا، واتخذ شكل قطعة ذهبية للفاتنة

---

(١) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٨٢ ـ ٨٣.

(٢) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٤) عن أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٣٤.

دانا بيه[١]. بهذا استطاع أن يملك مشاعرهن... الجمال والقوة والمال... آه... حتى الآلهة ينبغى لها أن تتذرّع بهذه الأشياء للوصول إلى قلب المرأة...»[٢].

إيسمين:

أنت الذى تتمنى لآيته وتحفته أن تنقلب امرأة... ومضيت إلى معبد فينوس تدعوها وتسألها...»[٣].

شكلت هذه العلاقة الثنائية فى المستويين الأولين، لبنات للفكرة الأساسية المتمحورة حول الصراع بين الفن والواقع، التى خصصنا لها مستوى ثالثا من القراءة. وفى هذا المستوى يبدو لنا الفنان الخالق الذى يعيش حالة صراعية بين الفن والواقع:

«بجماليون:

وفيم العجب؟... هل ارتفع مخلوق يوماً إلى فهم خالقه؟...».

إيسمين:

عبثاً أحاول أن أفتح قلب نرسيس المغلق؟...

بجماليون:

أنا لم أحاول، لأنى أدركت أنها لن تفهم منى ما أقول... كان ينبغى دائما أن أحادثها بما تستطيع هى أن تفهم...»[٤].

ويتجلى هذا الصراع برفض واقع هذا الفن:

---

(١) يشير أحمد عثمان إلى أن توفيق الحكيم قد وقع فى سوء فهم لمغزى أسطورة داناى بالفرنسية داناى: فالأسطورة تحكى أن النبوءة حذرت ملك ارجوس اكريسيوس من أنه سيقتل على يد ابن يولد لابنته داناى، فعمل هذا الملك على عزلها فى حصن، لكن زيوس يهتدى إليها ويعجب بجمالها. ويتحايل بالوصول إليها، فيتخذ لنفسه صورة قطرات تعكس أشعة الشمس الذهبية، وهى ليست قطعا ذهبية ـ كما يقول الحكيم ـ تنزل على الفتاة من سقف حصنها، فأنجبت منه ابنا هو بيرسيوس: راجع: أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٣٤، ولكننا نرى الحكيم ربما يكون قد قصد استخدام القطع الذهبية وهو يمتلك حرية الانتقاء من عناصر الأسطورة. كما أنه من الجائز أن يستخدمها كوسيلة لإغراء المرأة وذلك لأنه يورد فى النص: «إن الجمال والقوة والمال بها يستطيع أن يملك مشاعرهن». راجع: توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٦٠.

(٢) توفيق الحكيم، **بجماليون**، ص ٥٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٩.

«بجماليون:

«يشيح بوجهه» لا... لا أريد أن أرى صورتها... جامدة متحجرة...

نرسيس:

صورتها؟...»[1].

«بجماليون:

آه... لقد اختلط الأمر فى رأسي: أيهما الأصل وأيهما الصورة؟.. قل لى يانرسيس: أيهما الأجمل وأيهما الأنبل؟.. الحياة أم الفن؟...»[2].

ولكن هذا الصراع بين الفن والواقع لن ينتهى لدى الفنان:

«أبولون:

لن يقر له قرار، ولن يطمئن له بال... فلا جمال الحياة يشبعه، ولا جمال الفن يكفيه... ولن يفتر عن ملاحقة الجمال والكمال فى شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال... لا ينطفىء له ظمأ إلا بانطفاء الشعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة، من أجل ذلك يافينوس قلت لك كفّى عن ذكر الهزيمة والانتصار... أن الحرب بيننا وبينه سجال دائماً... ولن يكون الأمر غير ذلك...»[3].

لقد وظف الحكيم الأطر الأسطورية والرموز التى نسجتها الأساطير الأغريقية عن الآلهة، هادفاً من وراء ذلك إلى تحقيق الخلود الذى هو صفتهم، معتبراً أن الفن وسيلة للبحث عن الحقيقة. ونوع من السمو على ذاته، فهو يقدّم بجماليون، منذ البداية، وكأنه قد بلغ الكمال:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٤٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

فينوس:

«أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية...»[1].

٣ ـ مسرحية «سميرة وحمدى» أو «الطعام لكل فم»

(أ) مصادرها

مسرحية «سميرة وحمدى»، ومحورها العدالة فى أوريستيه اسخيلوس، والعدالة برؤية توفيق الحكيم العصرية.

تتكوّن الأريستية من ثلاث تراچيديات متصلة: «أجاممنون» و «حاملات القرابين» و «ربات الانتقام» أو «الصافحات»[2]، وتتناول موضوعاً واحداً هو العدالة.

تتلخص فكرة المسرحية التى استلهمها الحكيم، بأن الأب أجاممنون Agamemnon قتل غدراً على يد زوجه كليتمنسترا Clytemnestre وعيشقها إيجستوس Egisthe. وتشهد الابنة الكترا هذه الجريمة، لكنها ترغم على الصمت لمدة طويلة، وعندما يعود أخوها أوريستى Oreste، الذى أبعدته أمه قسراً، ينقلب صمت الكترا إلى احتقار لوالدتها، وتخبر أخاها بجريمة الأم وعشيقها، وتلح عليه بالانتقام لأبيه[3].

تلك هى العناصر الأساسية، التى تقوم عليها الأسطورة الإغريقية القديمة، والتى صاغ منها اسخيلوس ثلاثيته المشهورة، وكان قد عرضها فى أواخر حياته، عام ٤٥٨ ق.م. فنال بها الجائزة الأولى[4].

١ ـ الموضوع

استلهم الحكيم فكرة القتل من هذه المسرحية، ولكنه ينطلق فى المرحلة الراهنة من معطيات مغايرة للمرحلة التى وضع منها اسخيلوس مسرحيته:

---

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ٢٦ـ ٢٧.

(٢) ايليا حاوى، اسخيلوس والتراچيديا الإغريقية، ص ١٤٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٤) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٦٠.

«الفتاة: (صائحة) والدنا... مات مقتولا يا طارق... عندى الدليل... عندى الدليل ياطارق... عندى الدليل... قتلوه... (تنهار)»[1].

٢ ـ الحدث

لم يستوح الحكيم من مسرحية اسخيلوس إلا حدث القتل. وتخللت مسرحيته أيضاً بعض العناصر التى استخدمها شكسبير فى مسرحيته ««هاملت»» :

الشاب:

«... لاحظت ذلك مرة وأنا أشاهد كذلك مسرحية «هاملت» ... قلت فى نفسى: يالها من حياة ضاعت عبثا... حياة شاب مثل هاملت هذا»[2].

ثم أضاف إليها أحداثاً توحى بالعصرية، إذ ضمنها المكتشفات التى تدل على عصر الذرة:

حمدى:

«بالضبط... طارق هو العالم... كان عالما حقيقيًا. وكان مشروعه ولا شك قائمًا... كما أمكننى أن أفهم... على أسس علمية: الطاقة واستنباطاتها وتطبيقاتها على أوسع نطاق...»[3].

وتتجلى هذه العصرية، بشكل أكثر وضوحاً، من خلال رد طارق على تحريض شقيقته:

الشاب:

«ثقى يانادية أن مشروعى هذا هو العدالة... العدالة كما يفهمها عصر الذرة... وعصور الغد... أما عدالة هاملت والكترا فهى مجرّد كلمة جميلة لم يعد يحق لأحد فى عصرنا أن يضيع حياته من أجلها...»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، (الطعام لكل فم)، ١٩٦٣، عن إميل كبا، ص ٢٥٧، بيروت، الطبعة الأولى المعتمدة، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣، ص ٥٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ٧١.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٣.

واتساقا مع هذه الفكرة، غاير الحكيم فى سبب إبعاد أوريستى، كما ورد لدى اسخيلوس، إذ أبعدته أمه ليتسنى لها القيام بجريمتها، أما فى مسرحية الحكيم، فقد كان طارق فى الخارج يتابع دراسته ويواصل مشاريعه العلمية، ويمهد هذا العنصر بشكل منطقى لصيرورة الأحداث الأخرى، وفق النسق العام للمسرحية:

السيدة:

«(للشاب) قم إلى فراشك ياطارق واسترح... أنت متعب من السفر.

الشاب:

إنى بخير... إنى دائمًا بخير... ثقى من ذلك... مادمت أشعر بحنانك يقوينى... ألم اذكر ذلك دائماً فى رسائلى من الخارج...»[1].

٢ ـ الشخصيات

زرع الحكيم هذه الأسرة الإغريقية فى حياة شخصيتيه سميرة وحمدى: حمدى الذى يقضى معظم أوقاته فى لعب الطاولة، وسميرة التى تمارس حياة تقليدية تمضيها بالثرثرة ومعاتبة زوجها على استهتاره وخموله:

سميرة:

«إنك خلاق الكلام فى الشيش بيش والشيش جهار ما تعرف تتكلم فى شىء على الإطلاق...»[2].

كما يشير الحكيم إلى حياة سميرة:

حمدى:

«وأنت؟... ما هى حياتك؟... ما هى الأعمال المهمة جداً فى حياتك/... ترقيع جواربى الممزقة؟...»[3].

---

(١) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ٣٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١١.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٠.

أما أوريستيس فقد صار فى مسرحية الحكيم طارقا العصرى، كما صارت الكترا نادية عصر الذرة، وايجستوس صار الدكتور ممدوح، وهو ابن عم الأم، وليس زوج أخيها كما ورد فى مسرحية اسخيلوس، وقد حدّد الحكيم صفات طارق:

الشاب:

«دعونا من هذه الذكرى المؤلمة... لقد ذهب إلى رحمة الله... بكل حبنا واعتزازنا... فلنعد إلى الحاضر... كفكفى دموعك يانادية... واسمعى خلاصة مشروعى لن أقول لكم كل ما فى هذه الأوراق... إنها أشياء علمية وفنية ودقيقة... لكن ما يمكن قوله ببساطة أن هذا المشروع عند تحقيقه سيحدث أعظم انقلاب فى تاريخ البشر... أعظم من القنبلة الذرية...»[1].

(ب) توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «سميرة وحمدى»:

تكشف هذه المسرحية عن التفسير الاجتماعى للأسطورة. وقد أدخل كاسيرر مفهوم الاسطورة فى مظاهر الحياة السياسية، وقد تفرع هذا المفهوم إلى أساطير العدالة والحرية والمساواة والتقدم، وذلك انطلاقاً من رؤيته التى تعتبر أن الأسطورة تمثل قوة أساسية فى تطور الحضارة الإنسانية، والتى بدأت تصوغ قوانين يتشكل منها أسلوب حياة حضارى، ويتعلق بظهور الحاجة إلى تحقيق العدالة[2].

وقد تزامن ظهور هذه القوانين مع بداية عملية التمدّن[3]، وسعى الحكيم إلى إثارة قضية تحقيق العدالة الاجتماعية، من خلال رؤية تدعو إلى تجاوز عملية الثأر التى كانت شائعة فى المجتمع الأثينى والتى لاتزال مستمرة حتى أيامنا الحاضرة، وذلك بإقامة توازن بين تحقيق العدالة والتمتع بوعى علمى متطور، وقد شغلت هذه القضية المحور الأساسى فى مسرحية «سميرة وحمدى» وصاغها فى سياق يشير فيه إلى المفهوم الأسطورى لتحقيق العدالة وتطوره العصرى.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(٢) ارنست كاسيرر، **مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال فى الإنسان**، ص ١٢٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٨.

أما آلية تحقيق العدالة وفق رؤية الحكيم، فقد تمّت بتضمينه المسرحية قيماً عصرية، وذلك عندما وضع الأسرة الإغريقية الارخيلوسية (نسبة إلى ارخيلوس) فى أحداث مسرحيته وفى حياة بطليها سميرة وحمدى، بحيث أصبحت الأسطورة بمفهومها العصرى جزءاً لا يتجزأ من مكوّنات البنية الدرامية إلى درجة لا يمكن عندها فصل أحدها عن الأخرى، ولا تبدو مقحمة إقحاماً فى سياق النص.

وهكذا تم الاندماج والتلاحم الكامل بين الأسطورة الإغريقية القديمة والحياة المصرية الجديدة، بشكل استطاع فيه الحكيم طرح فكرته عن العدالة الاجتماعية بمفهوم عصرى يتزامن وفكرة التطوّر العلمى المرموز إليه بشخصية طارق:

طارق:

«أنا لم أشاهد شيئاً... أنت التى أخبرتنى... كما أخبر الشبح هاملت... ومع ذلك فأنت تعرفين أن هاملت لم يكتف بكلام الشبح... بل أجرى تحقيقاً بنفسه... تحقيقاً استغرق وقتاً وجهداً... هل تريدين أن أترك مشروعى ودراساتى وأبحاثى وأقوم بهذا التحقيق...»[١].

وتضمنت المسرحية أحدث المكتشفات العلمية التى ستؤدى حتما إلى تطور الفكر والوعى الإنسانى بمفهوم العدالة:

الشاب:

«اسمعى يانادية... أظنك توافقيننى على أن عصر الإغريق يختلف عن عصر الذرة...

الفتاة:

ماذا تعنى؟...

الشاب:

أعنى أنك لن تدفعينى كما دفعت الكترا أخاها أورست، إلى قتل أمك وزوج أمك...»[٢].

---

(١) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ٩٧.
(٢) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ٧٠.

ويسجل الحكيم هذا الصراع القائم بين التطور العلمى والمعتقدات التى تترسخ فى ذهنية الناس، وهى إشارة توضح أن لكل مرحلة تاريخية معطياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تنتج معارفها ومفاهيمها وأسلوب حياتها الحضارى:

طارق:

««إنك ولا شك تستنكرين موقفى... وتتساءلين فى قرارة نفسك لماذا لم أنفعل؟... لماذا أعالج الأمر بهذا الجمود والبرود؟... ستقولين إنى أنتمى إلى عصر يعطى كل القيمة لكل ما هو منتج... عصر تتحلل فيه كثير من الآراء والقيم، وتتخرج من ماسورة العادم أثناء حركته العنيفة واندفاعه السريع...»[1].

ثم ينعطف الحكيم فى مسرحيته إلى موضوع العلم والمجتمع:

«هل من سبيل لتحويل ذرات البحر إلى طعام، هناك عالم جديد يبنى نفسه، وهذا البناء الجديد يؤدى حتمًا إلى نظرة جديدة إلى كل القيم، وهى نظرة جادة... تراها خلقا مستمرًا...»[2].

لقد وظّف الحكيم عناصر الأسطورة، وعالج من خلالها المشاكل القديمة والمترسخة فى الذهن بوسائل جديدة، وذلك لضرورة تمكين العلم من العمل، وإقرار شرعية تحويل الأحلام إلى أفعال.

ويكمن الهدف من استخدام الإطار الخارجى فى تزجية الأفكار والآراء التى تحتويها المسرحية، إلى تنمية المفهوم الاجتماعى للعمل؛ فبعد أن كان حمدى يقضى وقته بلعب الطاولة فى المقهى، تاركا زوجه سميرة فى البيت وحيدة، يجد خلاص هذه الحياة فى الاهتمام بشىء نافع للإنسانية والمجتمع، وتشاركه فى ذلك زوجه سميرة.

كما تحاول هذه المسرحية حلّ المتناقضات المفتعلة بين العلم والفن، والفكر والعمل، وذلك من خلال تصور الحكيم لهذه الظواهر جميعها، ثم وضعها فى قالبها النسبى وإطارها التاريخى الذى يتزامن مع بداية استقبال الحكيم لانتصارات العلم والعقل البشرى بمزيد من التفاؤل، خاصة بعدما استطاع الإنسان فى مصر أن يحرز الكثير من المكاسب

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠١ ـ ١٠٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

التى تثير بعداً مختلفاً، عندما دخلت مصر منذ عام ١٩٦١ الثورة الاجتماعية[١]، ويذيل الحكيم مسرحيته بملاحظات تعبّر عن نقلة كيفية فى تفكيره المتطوّر[٢].

٤ ـ مسرحية «براكسا» أو «مشكلة الحكم»

(أ) مصدرها: الواقع الاجتماعى الإغريقى

إن الأصل الذى أخذ عنه توفيق الحكيم مسرحيته هو «برلمان النساء»، للمسرحى اليونانى أريستوفان Aristophane[٣]. وقد احتلت المكانة الأولى، وحققت النجاح الأوفى فى مهرجانات إحياء المسرح الإغريقى فى أثينا[٤]. وهى تنتمى إلى مرحلة الكوميديا المتوسطة، التى أصابتها تغيرات تتمثل خاصة فى إدخال أغانى جوقة لا ترتبط عضوياً بحدث المسرحية، بعد أن كانت تساهم فى تطوير الحدث وتقوم بوظيفة التمهيد Prologues، فى مرحلة الكوميديا القديمة، مما أدى إلى الاستغناء عن هذه الأغانى، عند إعادة نسخ هذه المسرحية، فيما بعد، إذ اكتفى الناسخون بذكر كلمة جوقة مكانها[٥].

وتدور هذه المسرحية لدى أرستوفان، حول حركة استيلاء النساء على الحكم، وكانت تقود هذه الحركة براكسا غورا Praxagoras، وقد استعان أرستوفان بها ليدين سياسة الرجال المتذبذبة، وخاصة بعد انتهاء الحروب البلوبونيزية بتسع سنوات (٤٠٤ ـ ٣٩٥ ق.م.)، وقد أدّت إلى خضوع أثينا لأسبارطة المنتصرة[٦].

---

(١) غالى شكرى، **ثورة المعتزل**، بيروت، دار ابن خلدون، لات، ص ٢٤٤.

(٢) توفيق الحكيم، **سميرة وحمدى**، ص ١٨٠.

(٣) أريستوفان (حوالى ٤٥٠ ـ ٣٨٦ ق.م.) من أشهر شعراء الكوميديا فى أثينا، ولد فى بداية عصر بريكليس Prykliss الذهبى، عصر استتب فيه الأمن والسلام، ولكن أغلب كوميدياته تقع فى المرحلة التى أصبح فيها البناء الديمقراطى الأثينى هشا، بسبب الحروب الخارجية. وقد تناولت هذه الكوميديات طبقات المجتمع الأثينى كلهـا، أو أى فئة من أصحاب المهن. أهم مسرحياته: «السحب» Les Nuées و «السلام» La Paix، و «الزنابير» Les Guepes، و«الفرسان» les chevaliers و «العصافير» Les Oisseaux، و «الضفادع» Les Grenouilles، و «برلمان النساء» L'Assemblée des femmes راجع: أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ١١٢.

(٤) أحمد عثمان، «مهرجانات أحياء المسرح الإغريقى»، **مجلة الكاتب**، أغسطس/ آب، ١٩٧٥، عدد ١٧٣، ص ١٥٤ ـ ١٦٠. سبتمبر، ١٩٧٥، عدد ١٧٤، ص ١٥٥ ـ ١٦٠.

(٥) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ١١٣.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٣٢.

١ ـ الموضوع

اتخذ الحكيم من مسرحية أرستوفان، فكرة استيلاء النساء على الحكم، وصاغ منها موضوع مسرحيته:

براكساغورا:

«تلتفت إلى الجميع» اصغين إلى أيتها النساء... إن غايتنا التى من أجلها نجتمع منذ زمن، وهدفنا الذى نرمى إليه منذ أمد، وحلمنا الذى نسعى لتحقيقه، ونرجو أن يتحقق اليوم، هو كما تعلمن: أن نتسلم نحن فى أيدينا شؤون الدولة...»[١].

٢ ـ الحدث

اتخذ توفيق الحكيم من مسرحية أرستوفان إطاراً عامًا لمسرحيته، وأبقى على الأحداث التمهيدية الأولى، كاللقاء الذى اتفقت النساء عليه، والذى هيأ لاستلام السلطة، ثم استعان بالاحداث الفرعية الأخرى، كانتعال براكسا حذاء زوجها، ومخاطبة الشعلة...[٢].

ثم أضاف إليها أحداث الانقلابات التى ترمز إلى أشكال النظام، الديمقراطى الفوضوى، والعسكرى:

الفيلسوف:

«لقد كنت تحكمين بمفردك... وأنت بمفردك اسمك: الفوضى...»[٣].

والنظام العسكرى:

«**هيرونيموس:**

أنا النظام...

أسمعت منذ أن قبضت يدى على الحكم...»[٤].

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، المطبعة النموذجية، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٣٣ عن إميل كبا، ص ٢٤٩، الطبعة المعتمدة، مكتبة الآداب، ١٩٦٠، ص ١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥ ـ ١٦.

(٣) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ٨١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧٨.

وأحكم الحكيم تنسيق أحداثه، فأضاف إليها ما يمكن أن يستتبع الانقلابات كالسجن لمناوئى النظام، وممثلى النظام السابق.

وتعتبر سهير القلماوى «أن الأسطورة القديمة بالذات هى الأقدر على تفجير خيال الحكيم، وليس صدفة أن تفشل براكسا فى معالجة موضوعها وهى مبنية على أسطورة يونانية قديمة، بينما تنجح إيزيس وهى تعالج المشكلة نفسها»[1].

ولكننا نرى أن مسرحية «براكسا» لا تقوم على أسطورة يونانية، بل تعارض مسرحية أريستوفان، الذى استمد موضوعاته من الحياة الاجتماعية والسياسية فى عصره، وليس من الأساطير.

٣ ـ الشخصيات

استخدم الحكيم شخصيات أرستوفان نفسها، ولكنه نزع عنها وظيفتها الدرامية الأساسية، ثم حولها إلى رموز ذات دلالات تتسق مع السياق العام لبنيته المسرحية. براكسا غوراس فى الطبعة الأولى، ثم براكسا فى الطبعة الثانية، كانت تتحرك بإطار الرمز الذى يدل على الديمقراطية الفوضوية:

الفيلسوف:

«لقد كنت تحكمين بمفردك... وأنت بمفردك اسمك «الفوضى» ...[2].

وهيرونيموس أيضاً الذى كان رمزاً للديكتاتورية العسكرية:

براكسا:

«نعم... إنى أعطيت الشعب كلمات، لكنى لم آخذ منه شيئًا. أما أنت فقد أخذت حريته وغلاله وأعطيته كلمات...»[3].

كما منح الفيلسوف الدور الحكمى والإرشادى:

---

(١) سهير القلماوى، «الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم»، **مجلة الهلال**، عدد ٢، ص ٢٤ ـ ٢٩.
(٢) توفيق الحكيم، **براكسا أو مشكلة الحكم**، ص ٨١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٧٩.

كريميس:

«نبِّه الغافلين والخاطئين... هذا عملك أيها الفيلسوف...»[1].

أما بيليبيروس فكان:

بيليبيروس:

«دعيني... أنا زوج الحكومة...»[2].

لقد بنى الحكيم مسرحيته انطلاقًا من فكرة مسرحية أرستوفان الأساسية، أى فكرة حكم النساء، كما استعان فى الطبعة الأولى للمسرحية، بمعظم الأحداث التى نسجت منها المسرحية الإغريقية، وبالشخصيات نفسها التى حركت الأحداث حينا، وتحركت من خلالها حينا آخر.

(ب) توظيف المصدر الإغريقى فى مسرحية «براكسا» أو «مشكلة الحكم»

يعارض الحكيم مسرحية أرستوفان «برلمان النساء» بمسرحية «براكسا» التى صدرت فى طبعتين، ولا تنتمى هذه المسرحية بمصدرها إلى الأسطورة الإغريقية، وقد استحالت لدى أرستوفان إلى مسرحية واقعية تطرح قضية النظام السياسى القائم آنذاك وإشكالياته، وذلك من خلال استلام المرأة للسلطة مشيراً إلى قضية المرأة الاجتماعية.

وفى توظيفه لهذا المصدر اليونانى، ركّز الحكيم على النظام السياسى وأشكاله من خلال فكرة أرستوفان باستلام المرأة للسلطة وذلك بمستويين: اجتماعى ورمزى.

ففى المستوى الاجتماعى غاير الحكيم فى فكرة المشاعية التى وردت لدى أرستوفان، واكتفى بالتلميح إليها، وكانت قد وردت لدى أرستوفان:

«بليبيروس:

وإذا رأى أحدهم فتاة، ورغبها، وأراد أن يستبيحها لنفسه أمكنه أن يأخذ من الأموال العامة بما يشترى به هدية، ثم يأخذ نصيبه من الأموال العامة بعد مضاجعته إياها...».

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٨.

براكساغورا:

بل إنه سيتمكن من مضاجعتها مجاناً... سأجعل النساء ملكا للرجال ويمكن أن يضاجعهن كل من هبّ ودبّ...»[1].

وبهذا يشير أرستوفان إلى وضع المرأة فى المجتمع اليونانى. فبعدما كانت أكثر استقلالية، وربما كانت هذه الاستقلالية منذ فجر التاريخ، على درجة أحسن من أيام هوميروس، وقبل أن تبزغ شمس الفكر عند اليونان اعتبرت المرأة عندهم، كما عند غيرهم، مخلوقات تحيط بها هالة من الغموض والسحر، ومحوراً تدور حوله معظم الأساطير، فالحروب تنشب بسببها والأبطال يخوضون الأهوال فى سبيل هواها أو انتقاماً من غدرها. ثم تغيّرت هذه الفكرة، إذ لم يعد للنساء أى أهمية فى مجال الحياة العامة[2]. ويصف جوستاف لوبون وضعها بالآتى: «كان الأغارقة على العموم يعدون النساء من المخلوقات المنحطة التى لا تنفع لغير دوام النسل، وتدبير المنزل»[3]. وهكذا نجد أن اليونانيين، على وفرة نصيبهم من الفلسفة والفن، لم يرتفعوا بالمرأة إلى منزلة أعلى من منزلة الخادمة أو مدبرة البيت. كما جرّدت المرأة اليونانية من جميع حقوقها المدنية، ووضعت تحت سيطرة الرجل المطلقة، فى مختلف مراحل حياتها[4].

ولكن الحكيم قد ساق وضع المرأة الاجتماعى بأسلوب ساخر ملمحًا إليه بإشارات خاطفة، وتبدو معارضته لما ورد فى مسرحية أرستوفان بشأن هذه المسألة كما يلى:

بليبيروس:

«إن النساء إذا تسلمنا قيادة الحكم، فإنهن سوف يرغمننا نحن الرجال الضعفاء بالقوة...»

---

(١) بيير آجيه توشار، **المسرح وقلق البشر**، ترجمة سامية أحمد أسعد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ١٢٦.

(٢) جوردون تشايلد، **ماذا حدث فى التاريخ**، ترجمة جورج حداد، بيروت، الشركة العربية للطباعة والنشر، لات.

(٣) جوستاف لوبون، **حضارة العرب**، ص ٤٠٦.

(٤) عباس محمود العقاد، **المرأة ذلك اللغز**، بيروت، ١٩٧٠، ص ١٠.

كريميس:

يرغمننا على ماذا؟...

بليبيروس:

على مغازلتهن...

كريميس:

وإذا لم نفعل...

بليبيروس:

«قد يمتنعن عنّا الطعام والشراب...»[1].

كما تردفي المسرحية تلميحات توحي بموقف الحكيم الساخر من المرأة:

الجارة:

(تبرز مغزلا وخيطا من تحت ثيابها) إنى أحمل خيطى ومغزلى، وسأرفه عن نفسى بالغزل أثناء انعقاد المجلس... إنى أصنع ثياباً لأطفالى .. إنهم عرايا...فمن ذا يغزل لهم؟...

براكساغورا:

أنسيت أيتها البلهاء أنك رجل ذو لحية وقور...

وأن اللحية والمغزل لا يتفقان...»[2].

وفى مجال آخر يشير الحكيم إلى المرأة ككائن ناقص وعاجز تنبغى رعايته وحراسته وترتيب حياته، وفق النسق الذى تراه التقاليد الاجتماعية، فينعكس على ثقتها بنفسها وهى ممزقة بين الآراء التقليدية السائدة منذ القدم التى تتعلق بدونيتها بالنسبة إلى الرجل، فتعيش صراعًا بين تبعيتها التقليدية اجتماعيا ونفسيا، وبين طموحها إلى تحقيق ذاتها[3]. ويبدو الحكيم متعمّقًا فى قضايا المرأة وذلك عندما يتغلغل فى خبايا نفسها ويلامس معاناتها:

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ٣٩.
(٢) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٨.
(٣) سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدى المتخلف، بيروت، دار الحقيقة، لات، ص ١٥ و ٣٦.

امرأة:

«كلامك جميل يابراكساغورا... ولكن كيف نستطيع نحن النساء أن نحكم الدولة... وكيف نجرؤ بقلوبنا الضعيفة على مخاطبة الشعب»[١].

كما يثير قضية قدرات المرأة وعجزها عن تدبير الأمور السياسية، فهى لا تتمتع بالاستقلالية التى تتيح لها استلام السلطة بمعزل عن الرجل:

براكسا:

(فى تنهد)، نعم ما أشد حاجتى إلى ساعد قوى...

كاتمة السر:

تتكلمين باعتبارك حكومة أو باعتبارك امرأة...

كاتمة السر:

إنه ولا ريب قادم... أيستطيع تخلفا عنك؟... إنك النجم المشرق فى سماء فكره...

براكسا:

إنه عقل راجح...

كاتمة السر: نعم... فأنت فى حاجة إلى عقل وإلى عقل وإلى عضد...»[٢].

أما المستوى الرمزى، فقد تناول فيه المرأة كركز لشكل النظام الديمقراطى، كرمز فنى يندرج متفاعلا بين السياق العام لبنية النص، وكعنصر يشكل مع العناصر الأخرى، التى نعنى بها أشكال النظام (العسكرى مثلا) البعد الفكرى لدى الحكيم، لقد رمز بها إلى الديمقراطية الفوضوية.

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٩ ـ ٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠.

وقد وظّف الحكيم عناصر مسرحية أرستوفان ليقرب من القضايا الجزئية والمحسوسة والمباشرة فى السلطة العسكرية:

«السجّان: إنه معبود الناس...

الفيلسوف: هيرونيموس...

السجان: قل هيرونيموس الظافر...

الفيلسوف: ظافر فى ماذا؟...

السجّان:

سوف يظفر بلا ريب فى حرب أهل مقدونيا...

لقد أرسل إليهم جيشاً كالبحر...

الفيلسوف:

أوقَد أيقظ الحرب؟...

السجّان:

وجمع الغلال من الشعب... وبعثها مع الأموال لتزويد الجند...»[١].

ومن الفيلسوف:

هيرونيموس:

«لماذا تملأون الدنيا أوهاماً أيها الفلاسفة... وما الدنيا أمامنا سوى حقيقة، والأرض تحت أقدامنا حقيقة، وكل شيء من حولنا حقيقة؟...»[٢].

يقيم الحكيم الصراع فى هذه المسرحية على ثنائيات العلاقة بين الحرية والديكتاتورية والحكمة، ولكن الحرية كانت ذات وجه ديمقراطى فوضوى:

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ٦٦.
(٢) المصدر نفسه ص ٧٦ ـ ٧٧.

هيرونيموس:

«هذا صحيح... لقد تركت أصحاب الرؤوس يهزمون، وأصحاب الأفواه يهتفون، فكثرت المطالب، وارتفع الصياح...».

براكسا:

«ينبغى أن أفعل ذلك، فما أنا إلا الحرية الجميلة، كما يقول الفيلسوف العظيم...»[1].

وترد فى المسرحية فكرة الإرادة الإلهية التى تفوق إرادة البشر:

الفيلسوف:

«هنالك أشياء ينبغى للبشر أن يتركوا أمرها للسماء... مسألة الحكم واحدة منها».

براكسا:

نعم إن الآلهة أحياناً هى التى تنصب الملوك للحكم فى الأرض...

الفيلسوف:

وإن البشرية أحياناً لترتاح قليلاً: إذ ألقى تبعة حكم الأرض على اختيار السماء...

هيرونيموس:

«صائحًا» كفى... إنى لست أؤمن بالحق الإلهى، ولا بأى حق للسماء فى أن تتدخل فى شؤون الأرض...»[2].

وتتخلّى المسرحية عن حدة الصراع، فتنمو أحداثها باتجاه فكرى متطوّر ينزع عنها صفة التجريد والذهنية، إذ تتجه اتجاهاً واقعياً بأن تحيل الأمور إلى مقدرة الشعب:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٧٨.

(٢) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ٨٤.

براكسا:

«ذلك الذى يلزمنا، يجب أن يكون فى قبضتنا، وتحت تأثيرنا، لا يبرم شيئًا إلا بوحينا، ولا يقدم على قرار إلا برأينا وإرادتنا، دون أن تظهر مع ذلك أمام الناس، أو تكون لنا صفة رسمية بادية للشعب...»[1].

وبمعالجتها لقضية الأحزاب، ترمز المسرحية إلى قضية الكل، وهى توحى بموقف يتخذه الحكيم، بعد أثر ثورة عام ١٩٥٢ فى أدبه:

هيرونيموس:

«مضى كل هذا وانقضى عهد الأحزاب، وانمحت الخلافات والمنازعات والمنافسات، لقد جمعت شمل الأمة، ووحدت كلمة البلاد... الكل الآن كأنه واحد... والشعب كأنه فرد»[2].

وقد أعلن الحكيم موقفه من الأحزاب بقوله: «فى البلاد الأخرى أحزاب ذات مبادىء مقررة، كل منها يدافع عن حقوق طبقة من طبقات الأمة، فمن ضمن تمثيل الطبقات المختلفة على نحو يكفل التوازن فى المصالح، بينما أحزابنا على تعددها وكثرتها، ولا تمثل فى حقيقة الأمر غير طبقة واحدة هى طبقة الملاك»[3].

ينتهى الصراع فى هذه المسرحية بالتخلى عن المفهوم التعادلى التوازنى، أى فى فشل الحكم بإقامة التوازن بين السلطة العسكرية «هيرونيموس»، والقلب والديمقراطية «براكسا»، والعقل الحكيم «الفيلسوف»، وترجح فيها كفة العمل وتجربة تسليم القيادة إلى الشعب، حتى تتحقق العدالة:

الفيلسوف:

«إنى لم أعد فيلسوفًا... إنى فى صميم المعمعة».

---

(١) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٣) توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص ١٨٩ ــ ١٩٠.

الفيلسوف:

إنى لم أعد أفكر... إنى أعمل... ما أعجب العمل... وحتى لو بغير تفكير»[١].

لعلّ هذه المسرحية باتجاهها الشعبى الحاسم الأخير، دعوة إلى العمل، حيث يصير قيمة أساسية، مثل مسرحية «شمس وقمر».

لقد وظّف الحكيم أحداث المسرحية ومغزاها الشامل، بما يجعلها عملاً قائمًا بذاته، يعالج إحدى قضايا المشكلات المصرية. وحرص على معالجة قضية تخرج مسرحيته من إطار الاقتباس أو التقليد إلى التأثر المشروع، فتعامل مع الكوميديا اليونانية، وكأنه يعامل أسطورة قديمة، لا يهجر فيها البناء الرمزى الذى يتّسم بالتجريد وتجربة الذهن، وقد انطلق منها كإطار لمادة خام، يتمتع بحرية فى إعادة صياغتها وتحويرها وتحميلها ما يريد من هموم العصر الذى يعيش فيه.

والجدير بالذكر أن الكوميديا القديمة لا تستمد موضوعات من الأساطير، ومن ثم تتميز عن التراچيديا بمعالجة الأحداث المعاصرة بأسلوب مباشر بدلا من الإشارة والتنويه[٢].

---

(١) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٦٨.
(٢) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٩٩.

ثانيا ـ الأسطورة الفرعونية وتوظيفها فى مسرح الحكيم

١ ـ نشأتها.

٢ ـ استلهام الأسطورتين الفرعونية والإغريقية فى مسرحية «إيزيس».

(أ) مصدرها (١ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات).

(ب) توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «إيزيس».

الأسطورة الفرعونية وتوظيفها فى مسرح الحكيم

١ ـ نشأتها

نحاول فى هذا القسم تناول الأسطورة الفرعونية، وذلك لما تمتاز به من خصوصية تميزها عن الأسطورة الإغريقية، على الرغم من وجود عناصر مشتركة بينهما.

وبما أن الأسطورة الفرعونية مصدر أساسى لمسرحية توفيق الحكيم «إيزيس»، فقد قمنا بالتركيز على عنصرى الخصوبة والبعث اللذين يعتبران من أهم مكوناتها، واللذين كان يجسدهما إله الخصب أوزيريس فى صراعه مع إله الجفاف ست. وقد نتج من هذا الصراع تراجيديا عاشتها إيزيس، وصيغت منها أولى المسرحيات المصرية القديمة.

نشأت هذه الأسطورة من تأليه عناصر الطبيعة: البرق والرعد والسحب، أى من تأثير الظواهر المحيطة فى مخيلة الإنسان الأول[١]، حين بدأ يتفتح على العالم. والعناصر الأسطورية التى تعنينا، فى بحثنا، هى تلك التى تتلخص فى محور الخصب، الذى نتج من تزاوج السماء والأرض. فالأرض كانت إلها أيضاً، وكل مظهر من مظاهرها كان يقوم بناء على أمر إله[٢]، آمن به الوثنى القديم ونسج أساطيره حوله. وكانت هذه المظاهر الطبيعية تحمل فى ذاتها قدرتها على النهوض، وذلك من خلال جدلية العلاقة القائمة بين الشىء وضده، والكامنة فى النسغ المتجمد والمتحرّك فى رحم الفصول[٣].

وترسم الأسطورة أكمل صورة لهذا الصراع فى عقيدة الخصب الأوزيريسية والعقيدة الديونيزية[٤]، والذى بلغ فيما بعد، حدّ التكامل فى العقيدة المرتبطة بالدين المسيحى. وكان هذا الصراع يدور بين الإخصاب المتمثل فى إله الخصب الذى اتخذ اسم أوزيريس، وإله الفناء المتخذ اسم ست[٥].

---

(١) شوقى عبد الحكيم، **السير والملاحم الشعبية**، بيروت، ط ١، دار الحداثة، ١٩٨٤، ص ٣٨.
(٢) اندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ص ٣٠٠.
(٣) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص ٣٦٠.
(٤) المرجع نفسه، ص ٣٦٠.
(٥) إندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ص ٣٠٠.

ولم تقتصر هذه الأسطورة على الفراعنة، فنتيجة لتفاعل الحضارات، تكوّنت الأسطورة الفينيقية: عشتروت وأدونيس التى تجسّدت فى حنين الإنسانية إلى البعث، والتى تمجّد اجواؤها الخصب والزرع، والحياة[1]. فالإنسان الأول كان يقدس المادة لأن فى حركتها ما يؤمن له البقاء [2]، كما يقدس أدونيس ويعبده، لأنه كان المنقذ والمخلص الذى لايموت، ثم ما لبث أن حوّل أسطورته إلى مادة غنية للمسرح والشعر.

عرف المصريون هذه الظاهرة فى مصر القديمة حين لم ينسلخ المسرح عن الشعيرة[3]، وذلك عندما كانت أسطورة أوزيريس تمثل أمام الجمهور، إذ حاول المصرى، فى تصوره الأسطورى، أن يفهم فى عبارات على لسان البشر، شخصا أو حادثا أو مجموعة من الناس، وذلك على إثر نتائج بعض الأحداث التى يرجعها إلى العالم الإلهى [4]، والمقصود بالعالم الإلهى، ما لا يستطيع الإنسان تفسيره بعقله وإدراكه ولو كان هذا الشئ موجودا [5]. فبدت الأجرام الطبيعية: كالشمس والقمر، فى عقله تنتمى إلى العالم الإلهى، الذى لايدركه الإنسان، فى أى زمان، إلا بالرمز[6]. وكان المصرى القديم يتصور أن الرمز يلتئم مع الشئ المرموز إليه، بحيث يصبح الواحد بديلا عن الآخر، لذا فهو لم يفرق بين الفعل والتمثيل الرمزى، وحينما ادعى أن أوزيريس وهبه مقومات الحضارة المصرية، كان قد أدخل الطقوس والمراسيم ضمن المقدمات الصناعية أو الزراعية، معتقدا أن لكلتا الفعاليتين القدر نفسه من الحقيقة، ثم منحه خياله الخصب القدرة على تجسيد الصفات، كتجسيد العدل فى تمثال «جات» وعلى رأسه ريشة، والقوة فى اسم الآلهة[7].

وهكذا استخدمت الديانة المصرية التصوّرات الأسطورية لشرح بعض ما كان يؤمن به الناس ويمجدونه، وقد مارس اللاهوت المصرى هذه الطقوس فى الكثير من مناحى الحياة، فظهرت الأساطير المصرية على هيئة ترانيم وصلوات وشعائر، ثم تجسّدت فى افعال، إذ

---

(١) أندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ص ٣٥٠.

(٢) مرغريت غراى، **مصر ومجدها الغابر**، ترجمة حرم كمال، القاهرة، دار البيان العربى، ١٩٥٧، ص ٢٣٥.

(٣) أندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ص ٣٥٠.

(٤) المرجع نفسه، ص٣٥٠.

(٥) المرجع نفسه، ص٣٥١.

(٦) عبدالحميد زايد، «من أساطير الشرق الأدنى القديم»، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، وزارة الثقافة، ١٩٨٠، مج٦، عدد ٣، ص٥٠.

(٧) **أساطير العالم القديم**، نشر وتقديم صموئيل نواح كرامر، ترجمة أحمد عبدالحميد يوسف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٥٦.

أقيمت الاحتفالات ومثلت فيها المعارك الإلهية والمسرحيات، وليس من شك فى أن أول تراچيديا مثلت على مسرح الحياة المصرية القديمة، كانت مستوحاة من أسطورة إيزيس، وقد ظهرت فى الصور والأشكال والرموز والنباتات [1].

وإذا كان للدين جانب عملى وواضح فى الحياة اليومية، فإن له جانبه الرمزى أيضًا، الذى يتمثل فى الممارسات والشعائر والطقوس الهادفة إلى أشياء أخرى تنبىء بها ظواهر الأمور، فتنبنى عندئذ العلاقة بين الرمز والموضوع المرموز به[2].

إلا أن ما وضع فى أيدى العلماء من نصوص واضحة، بيّنة المعالم، يشير إلى ما كان عليه المسرح المصرى القديم، ويؤكد أن هذا المسرح لم يقم على ما جرت عليه الفكرة المسرحية الواعية، ولم يثر مشكلة المصير البشرى كما أثارها الأغارقة[3].

استلهام الأسطورة الفرعونية والإغريقية فى مسرحية «إيزيس»:

(أ) مصدرها

استقى الحكيم مسرحيته من مصدرين: مصرى قديم ويونانى.

وينص المصدر المصرى[4]، على أن قصة أوزيريس تعود إلى أسرة قديمة وإلى أسطورة إلهية: فست هو الإله الأكبر، ونفتيس هى الأخت الكبرى، وأوزيريس الأخ الأصغر، وإيزيس الأخت الصغرى. وتصف الأسطورة أوزيريس بأنه مطبوع على الخير وست على الشر: فيدعوه ذات ليلة إلى وليمة، ويعدّ صندوقًا بحجم جسده، وعندما جرب أخوه الصندوق، أطبق عليه غطاء الصندوق وقذف به فى النيل. فتقتفى إيزيس أثره فى النيل حتى يدرك جبيل، فتستعيد الصندوق بمساعدة عشتروت[5]. لكن ست يستولى على الصندوق من جديد ويقطّع جثمان أخيه أربع عشرة قطعة، يوزعها فى شتى أنحاء مصر، وتمضى إيزيس

---

(١) «من المسرح المصرى القديم»، نقلها عن الهيروغليفية، هـ. وفيرمان، ترجمة وتقديم عادل سلامة، مجلة عالم الفكر، الكويت، أيار/ مايو، ١٩٧٢، ص ٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

(٣) فيتو باندولفى، تاريخ المسرح، ص ٣٠.

(٤) أندريه إيمار، تاريخ الحضارات العام، ص ٤٠.

(٥) عشتروت، هى البعلة، معبودة الفينيقيين: الإلهة الأم، ربة الحب والخصب والحرب. شملت عبادتها المدن الفينيقية الأخرى وفلسطين. وهى أيضًا رديفة عشتار إلهة الحب والحرب لدى سكان ما بين النهرين، ثم أفروديت وفينوس عند اليونان والرومان. ابنة آنو وانليل. أهم هياكلها فى ارك، واشور ونينوى. وهى نجمة الصبح ونجمة المساء معًا. راجع: المنجد فى اللغة العربية، دار المشرق، ١٩٧٠، ص ٤٧٠.

فى التحرّى عنها ويساعدها الإله رع المانح على جمعها. ثم يبعث الحياة فى اوزيريس، وفى هذه الأثناء يكون ابنه حورس قد شب، فيقاتل عمّه ويصير إليه أمر العرش.

وقد مثلت هذه المسرحية قديماً، فى خلال ثلاثة أيام، وكانت تتكون من أربعين مشهداً، وقد تعتبر نموذجاً للعمل الذى انتقلت فيه الملحمة إلى المسرح[1].

١ ـ الموضوع

استعان الحكيم بفكرة الصراع على السلطة، وقد دارت بين إيزيس وست.

٢ ـ الحدث

استعان الحكيم بالحدث الرئيس الذى تشكلت منه الحبكة فى بنية المسرحية، وهى المؤامرة التى دبّرها ست أو طيفون (لدى الحكيم) لقتل أخيه بوضعه فى الصندوق ورميه فى النيل، وقد لخّصها الحكيم فى قول أوزيريس:

أوزيريس:

«استقبلنى على خير ما أحب... وكانت وليمة كريمة... وبعد الطعام قال: عندى تحفة رائعة أعرضها عليكم... وأمر فجىء بصندوق بديع النقوش... فأبدى أتباعه الحاضرون إعجاباً، فقال: إنى لمهديه إلى من يلائم قامته... فبادر الأتباع كل بنوبته يدخلون الصندوق فلا يلائمهم... ونظر إلىّ آخر الأمر وقال: هل لك يا أخى فى أن تجرب؟... فحملت الأمر على محمله البرىء، ووضعت نفسى فى الصندوق ضاحكاً مرحاً، فوجدته ملائماً لقامتى، وفى تلك اللحظة ما شعرت إلا والأتباع قد هجموا على غطاء الصندوق، فأغلقوه علىّ وأحكموا إغلاقه...»[2].

والحدث الآخر الذى استعان به الحكيم هو تقطيع ست لجثمان أخيه أوزيريس، ثم توزيعه فى شتى أنحاء مصر:

---

(١) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص ٣٧٠.

(٢) توفيق الحكيم، **إيزيس**، كتبت سنة ١٩٥٥، القاهرة، مكتبة الآداب، الطبعة المعتمدة، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٨، ص ٧٧ ــ ٧٨.

الفلاح:

«نعم... قطعوه إرباً إرباً... ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس وحملوا الأكياس إلى قواربهم... ثم مضوا نحو الجنوب»[1].

بعد استلهام هذا الحدث في المصدر الأسطوري الفرعوني، استعان الحكيم بفكرة المؤامرة من المصدر اليوناني، وقد دبرت ضد أوزيريس. ويقول بلوتارك[2]:

«إن أوزيريس حين عاد إلى مصر دبّر له طيفون مؤامرة نفذتها جماعة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء في الجريمة، وكانت تؤازرهم في ذلك ملكة حضرت من أثيوبيا، كان المصريون يدعونها «اشو». قاس طيفون جسد أوزيريس وتمت المؤامرة بإدخاله في الصندوق الذي أغلقه من الخارج بمسامير وصب عليه قصديراً مصهوراً، ثم حمل الصندوق إلى النهر ودفع به إلى الفرع الثاني منه فسألت إيزيس عنه»[3].

واستعان الحكيم بالغلامين، وهما الأداة التي استخدمها بلوتارك لمعرفة اتجاه الصندوق، حتى يصبح طريقه إلى بيبلوس مقنعًا وموجها لأحداث أخرى تستدعي موقفًا دراميا يضاف إلى المصدر الأسطوري، ويكشف بواسطته عن محاصرة طيفون لإيزيس، وذلك بتحريض الأهالي ضدها:

شيخ البلد:

«الآن جئت إليكم أخبركم وأحذركم: تجوب القرية اليوم امرأة مجنونة ساحرة... تزعم أنها تبحث عن زوجها... فلا تصغوا إليها... سدّوا آذانكم عن مزاعمها... وأغلقوا أبوابكم في وجهها، فإنها حيث حلّت تجر في أذيالها الشؤم والنحس... قولوا معي: الطرد للمجنونة...»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٠٩.

(٢) بلوتارك Ploutarkos (نحو ٥٠ ـ ١٢٥م)، مؤرخ يوناني عاش في روما وجال في الشرق، له «السير المقارنة»، وهي سير مشاهير رجال اليونان والرومان. راجع: **المنجد في اللغة العربية، الأعلام**، حرف الباء، ص ١٤٢.

(٣) بلوتارخوس، **رسالة عن إيزيس وأوزيريس**، ص ١٦ ـ ١٧.

(٤) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ٤٠.

وتقول المرأة التى فقدت ابنها:

القروية:

«تنظر إلى إيزيس، إنها هى... حل النحس بحلولها... صدق شيخ البلد... إنها هى... هى المشؤومة، جرّت على قريتنا النحس...»[1].

واستخدم الحكيم توت، مستعينا بالمصدر اليونانى، للبحث عن أوزيريس.

المرأة:

«صائحة من بعيد» توت... يا توت...

المرأة:

«توت... أنجدنى...»[2].

أما المحاكمة، فقد استلهمها الحكيم من المصدر الفرعونى. وقد دامت فى الأسطورة أكثر من ثمانين عامًا. وورد فى الأصول المصرية لهذه الأسطورة، أن ست، فى أثناء المحاكمة، يحتج على وجود إيزيس فى المحكمة، عندما تدخلت للدفاع عن ابنها[3].

شيخ البلد:

«أرى من حسن السياسة أن نقدم هذا الفتى إلى المحاكمة أمام الشعب...»[4].

وأضاف الحكيم الصيادين إلى مسرحيته، لتخليصها من الخرافة. وذلك بإقامة حركة واقعية. لقد علمت إيزيس اتجاه الصندوق بواسطة هؤلاء الصيادين وليس بوحى من الشائعات التى وردت فى الأسطورة[5]:

---

(١) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ٥١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٣) ب. كوملان، **أساطير العالم القديم**، ص ٥٦.
(٤) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٣٢.
(٥) بلوتارخوس، **إيزيس وأوزيريس**، ص ٢٠.

الملاح:

«قابلنا مركبًا متّجهًا نحو الشمال، كان ملاحوه يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائمًا... كان يصدمهم فأخرجوه...»[1].

ويحدد الملاح وجهة المركب:

الملاح:

«خرج هذا المركب إلى البحر الكبير ميمما شطر بيبلوس...»[2].

وقد ذكر بلوتارك أن إيزيس حين وصلت إلى بيبلوس جلست لتبكى عند عين ماء، ولم تكلم أحداً، إلا وصيفات الملكة، فقد لاقتهن لقاء حسنا، وسرّحت شعورهن وطيّبت أجسادهن بطيب عجيب ينبعث منها. فلما رأت الملكة عشترت حال وصيفاتها تاقت إلى معرفة تلك الإنسانة. فاستدعتها إلى قصرها وأنزلتها منزلا خاصاً، وجعلتها مربية لطفلها. وورد فى الأسطورة أن إيزيس كانت ترضع الطفل بوضع إصبعها فى فمه، بدلا من ثديها. وفى الليل، كانت تحرق أجزاء جسده الفانية، بينما هى قد صارت يمامة تحوم حول العمود، ناحبة، نادبة، إلى أن لاحظت الملكة هذا الأمر، فصرخت إذ رأت طفلها فى النار، وبفعلها هذا قد سلبته الخلود[3].

لم يستخدم الحكيم هذه الأسطورة، وقد استبدلها بالملك بيبلوس، وذلك تمهيداً لوظيفة سيقوم بها فى المسرحية:

الملك:

«أرجو أن تتذكر دائمًا أنى خليق أن تعتمد على... ابعثا إلى...»[4]. «وقت الحاجة تجدانى أهب إلى المعونة أسرع من الريح... إذا فعلتما ذلك أيقنت أنكما لم تنسيا حقا أنى لكما صديق»[5].

---

(١) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٣) بلوتارخوس، إيزيس وأوزيريس، ص ١٨.

(٤) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ٩٢.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٢.

يوحى هذا الحوار بالوظيفة التى سيقوم بها الملك فى السياق الدرامى للمسرحية:

«طيفون: هات الدليل فى الحال بغير انتظار...

ملك بيبلوس: إليك...»[1].

ثم استقى الحكيم حادثة لدغ العقرب لحورس مما ورد فى لوحة ميترنخ Miternekh حيث وظف لأغراض سحرية، وهو يتلخص فى أن عقربا قد لدغت حورس حين كانت ايزيس فى المنزل... وأخذت الآلهة تلقى تعويذاتها السحرية الطويلة لإنقاذه:

لا تخف... لا تخف يا ابن الجليلة... ليس لمكروه أن يصيبك لأنك غرس خالق الكائنات...»[2].

استبعد الحكيم هذه الإشارات الأسطورية وفعل الآلهة السحرى، عندما قالت إيزيس:

إيزيس:

«قد علمنى زوجى فيما علمنى ما ينبغى أن أفعل إذا وقع هذا الأمر... أسرعت إلى سكين وشرّحت مكان اللسعة قليلاً، ثم جعلت أمصّ السمّ من الجرح وأبصق بعيداً...»[3].

أما العقارب السبع، فقد ذكر دريتون Drayton أنها عقارب تحوط إيزيس وتحرسها وهى: «تغن وبغن وراء ظهرى دائماً ومستتت ومستتف اللذان يكونان تحت فراشى، ويتت وثفت اللتان تفسحان لى الطريق. لقد أمرتها فى عنف ونفذت كلماتى فى آذانها»[4].

ووردت لدى الحكيم: «ثم يظهر سبعة رجال على رؤوسهم قلانس كأنها أذناب العقارب، وفى آذانهم أقلام من القصب، وهم ينفخون فى المزامير.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(٢) ايتين دريتون، **المسرح المصرى القديم**، ط ٢، ترجمة وتقديم ثروت عكاشة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١١٩.

(٣) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ٩٧.

(٤) ايتين دريتون، **المسرح المصرى القديم**، ص ١٢١.

العقارب: «ينشدون وهم يسيرون فى شبه رقص»:

نحن العقارب السبع

هكذا يسموننا

لأننا نجيد اللسع

وفى أسنان أقلامنا

ثريات وسموم»[١].

٣ ـ الشخصيات

استعان الحكيم بالشخصيات الرئيسية التى وردت فى المصدرين الفرعونى واليونانى، ولكنه غاير فى تسمية بعضها، فست فى المصدر الفرعونى صار طيفون فى مسرحية الحكيم؛ أى كما ورد لدى بلوتارك، أما الشخصيات توت الكاتب والغلامان والملاحون فقد استلهمها من بلوتارك[٢]، وذلك تمهيداً لتحريك أحداث فى المسرحية.

وأضاف الحكيم شخصيات ثانوية:

العجوز:

«ماذا جرى اليوم فى البلد... ما كان يحدث هذا من قبل...».

الفلاحة:

حتى الشكاوى لا تفيد... لقد لجأت جارة لى إلى الكاتب توت، فحرر لها شكوى منذ أسبوع وما من صدى...»[٣].

ثم أضاف شخصية شيخ البلد وهى شخصية مركبة ذات وظيفة فعّالة فى سياق الحدث:

الفلاحات:

«فلنذهب إليه جميعاً ليحمينا من شيخ البلد... هيا بنا... هيا بنا...»[٤].

---

(١) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١٥٠.

(٢) بلوتارخوس، رسالة عن ايزيس واوزيريس، ص ١٦.

(٣) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١.

وتستخدم إيزيس هذه الشخصية التى تعاونت فى البدء مع طيفون الذى خذلها، فتستغل حالتها هذه كى تحتال بواسطتها على طيفون، وهى فكرة استقاها الحكيم من المصدر اليونانى[1]، عندما رشت إيزيس المعداوى حتى تتمكن من حضور المحاكمة، فيستخدمها الحكيم فى مسرحيته بسياق آخر عندما حاولت إيزيس أن تخدع طيفون بواسطة أحد أعيانه:

شيخ البلد:

«لقد خدعنى هذا المحتال».

إيزيس:

«كان يجب أن تفهم أن مثله لا يؤتمن... لقد استخدمك حتى بلغ مأربه، ثم فاز بالغنيمة دونك...»[2].

واستعان الحكيم بالصفات التى أسبغها بلوتارك على شخصية أوزيريس ذات الصفة العالمة، ويقول بلوتارك عن أوزيريس، حين استوى على عرش مصر: «انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحّش، فعلمهم كيف يزرعون الحب وسنّ لهم القوانين، وعلمهم تبجيل الآلهة دونما حاجة إلى استعمال السلاح، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ويسحرهم بجميع ألوان الموسيقى، وهو العالم الذى يقوم باكتشافاته ويترك أمور الحكم»[3].

جسّد الحكيم هذه الصفات فى مسرحيته:

مسطاط:

«إن علمه وابتكاراته هى وحدها فى نظرى، كما تعلم... التى درّت الخير على هذا البلد... لولاه لما استطاع الفلاح أن يزرع، ولا حضارتنا أن تكون...».

من ينكر أنه مخترع المحراث والشادوف، ومشيّد الجسور والقناطر...

---

(١) بلوتارخوس، رسالة عن إيزيس وأوزيريس، ص ١٦ ـ ١٧.

(٢) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١١٤.

(٣) بلوتارخوس، رسالة عن إيزيس وأوزيريس، ص ١٦ ـ ١٧.

ولكن الأمر الذى ينكر أيضًا هو أنه ترك شؤون الحكم إلى شقيق داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب...»[1].

وهكذا نجد أن الحكيم قد اختار موضوعه من مصدرين أسطوريين: فمن الأسطورة الفرعونية، انتقى عناصر تتعلق بفكرة الصراع بين الخير والشر، والإخصاب والجفاف. ثم استعان بأحداث الأسطورتين الفرعونية والإغريقية التى أدّت إلى قتل أوزيريس واستلام طيفون السلطة. ومزج الحكيم هذه الأحداث فى سياق منطقى تخلت فيه عن التفاصيل الأسطورية، وذلك على الرغم من إبقائه على الشخصيات الواردة فى الأسطورتين: الفرعونية واليونانية.

(ب) توظيف المصدر الأسطورى فى مسرحية «إيزيس»:

إن دراسة توظيف الأطر الأسطورية التى استعان بها توفيق الحكيم فى أعماله المسرحية، لا يمكن أن تتم بمعزل عن نظريته فى «التعادلية»، وقد اندرجت فى ثنائيات متصارعة بين مكونات بنية النص، فكان لكل مكون حقوله الدلالية، وعناصره التى ترتبط بعضها ببعض من خلال علاقات تتناقض وتتنافر بدينامية حتمية، ثم تتفاعل مشكلة سيرورة هذا النص فى البنية الاجتماعية التى نعتبرها مرجعية النص الواقعية.

وتتجلى هذه الثنائيات فى المسرحية على مستويات متعددة:

ـ الصراع بين طيفون وإيزيس.

ـ الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة.

وذلك سعيًا لتحقيق العدالة واسترداد الحق المستلب. ويتخذ الحكيم من أسطورة إيزيس موضوع استلاب السلطة من أوزيريس، ويوظفها فى مسرحيته، لما تحمله هذه الاسطورة من تفسير اجتماعى يتناول قضية العدالة.

لقد برزت فكرة تحقيق العدالة مع تطور النظم الاقتصادية وتعقيداتها وظهور الصراع بين صاحب الأرض والطبقة الحاكمة، فلجأ الإنسان إلى المعبد حيث بدأت محاولة تأمين العدالة عن طريق الاحتكام إلى الكاهن، وكان الكاهن صاحب السلطة السماوية المفوّض من الإله، وشكلت مجموعة الأحكام الصادرة عنه العرف السائد الذى صاغ قانونًا التزم به الإنسان[2].

---

(١) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٨ ـ ١٩.

(٢) إرنست كاسيرر، **مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال فى الإنسان**، ص ١٢٨.

وكان ذلك فى مصر، وقبل أن تتوحّد فى أمة واحدة، حيث كان الدستور أساس الأحكام قد وضع من خلال اللاهوت المنفى بسيادة بتاح فيه، أو اللاهوت الشمسى بسيادة رع فيه[1]. وكانت العدالة أهم الأسس الواردة فى هذين اللاهوتين، ولما كان الصراع مستمراً بين الإنسان وأخيه، فقد حاول الحصول على عدالة وجوده، وعلى عدالة تحقق له حقه من العيش. ثم نقل هذه الصورة التى تمثل حالة صراع دائم بين بنى الإنسان، إلى الآلهة نفسها، وجسدها فى أحد الآلهة، معتبراً إياه حامى العدالة، فيزداد معتنقوه، ولهذا كلما حاول مبشر أن يدعو لإله جعله العادل وحامى العدل، فيرسم صوراً يستشهد فيها على عدل إلهه، وكانت أهم الصور فى مصر صورة الإله أوزيريس[2].

كان المصريون أول من تصور أن للعدالة ميزانها الذى لا يخل ولا يحابى، واعتبروا أن أوزيريس قد عانى من الظلم حتى قتل، ثم ارتفع ليكون قاضى محكمة الآخرة، وبهذا تمكن الإنسان من تحويل ذلك الصراع من أجل العدالة بين الإنسان، إلى صراع يدور بين الآلهة، وقد برزت هذه الصورة كاملة فى أسطورة أوزيريس وصراعه مع ست (ومع طيفون فى مسرحية الحكيم)، وبعد ما قضى ست على أخيه أوزيريس لم يستطع أن يتسلم حكم مصر مباشرة، وإنما توجه إلى محكمة الآلهة التى يترأسها رع[3]، وفى روايات أخرى يترأسها آمون[4]، وهى تتكون من تاسوع الآلهة؛ أى ثلاثين من هيئة المحلفين[5].

وشملت فكرة تحقيق العدالة معظم الشعوب: فلدى اليونانيين، كانت هذه الفكرة قد نبعت أساساً من مبدأ التوازن فى النظام الكونى، وبعبارة أدق، التعويض الموجود فى الطبيعة نفسها عن طريق رد الفعل.

وكما كانت المحاكمات فى مصر، تتم عن طريق الآلهة والتاسوع، فقد كانت تتم لدى اليونانيين فى الاريوباجوس[6].

---

(1) أحمد شمس الدين الحجاجى، **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر**، ص ٣٥٢.

(2) ادولف إيرمان، **ديانة مصر القديمة**، ترجمة عبد المنعم أبو بكر، ومحمد أنور شكرى، القاهرة، مطبعة الحلبى، لات، ص ٦٨.

(3) أدولف ايرمان، **ديانة مصر القديمة**، ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

(4) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

(5) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

(6) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٢٤٩.

وظف الحكيم عناصر من هذه الأسطورة فى مسرحيته بمستويين: وتجسد المستوى الأول فى الصراع بين طيفون وإيزيس التى تريد جانباً من العدالة يؤدى إلى استعادة ابنها العرش، فاستخدمت شيخ البلد، الرجل الانتهازى، لاستعادة السلطة، وهى بسلوكها هذا لم تكن تنظر للعدالة نظرة موضوعية، ولم تتعاون مع الفلاحين الذين هم بأشد الحاجة لتغيير وضعهم:

«مسطاط: تريدين لحورس الوصول من ذلك الطريق؟...

إيزيس: أىّ طريق؟...

مسطاط: طريق الرشوة والتدجيل والتضليل...

إيزيس:

أطلق عليها ما شئت من أوصاف... هذا لا يمنعه من أن يكون الطريق الموصل إلى الحكم...

مسطاط:

تنكرت هكذا أخيراً لمبادىء زوجك؟... ياللخيانة...»[1].

يبدو، من خلال الحوار، أن مسطاط هو الصوت الذى يرى صورة العدالة أعمق مما تراها إيزيس وتوت.

وفى المستوى الموازى للصراع على السلطة، يكمن الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة:

مسطاط:

«أعنى ما قلته قبل الآن... إذا كان لابدّ لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة المغامر والمحتال. إذا كان لابدّ لنجاحه هو أيضاً من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل، فمعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل فى القوة الذاتية للعلم والخير. وإذا سلمنا نحن خدام مبادىء

(١) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١١٩.

أوزيريس بذلك فمعناه ببساطة: الخيانة لقضيتنا... وها أنذا أكرر ألفاظى بذاتها: لأنى لم أجد غيرها تعبيراً صحيحاً عن الموقف...»[1].

أما أوزيريس، رجل العلم، فيبدو فى المسرحية، منعزلا:

مسطاط:

«مادام الناس يعتقدون أنه مات غرقا، ومادام هو فى عزلته البعيدة عن محيط الحكم لا يأتى من الأعمال ما يعد تهديداً للحاكم...»[2].

وكان أوزيريس قد استسلم للموقف وقنع بسكينة العالِم، فالعالِم فى استكشافه عناصر جديدة تنمى الحياة، لا يمكنه أن يفيد بها الناس دون أن يحميهم بتأمين العدالة. ولم تكن العدالة هنا تعنى عودته إلى الحكم فحسب، وإنما أن يستكشف طريقًا لها ويقضى على غربتهم، والعالِم بوقفته اللاصراعية ضد القوى سالبة العدالة، يضع نفسه موضع العاجز عن حماية ذاته[3].

وضمن مستوى الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة، يسجل الحكيم موقفاً للكاتب:

توت:

«نعم... اعتمد على... إنى اليوم غيرى بالأمس... وفى الماضى كنت أكتفى بالتسجيل... أما الآن فموقفى قد تغير، لأن كل شىء، كما قلت أنت، قد اتضح لعيوننا... بالأمس لم تكن أمامنا قضية واحدة... أما الآن فنحن أمام قضية هى بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزيريس... إما أن نترك طيفون ينتصر وتنتصر معه أساليبه، وإما أن ننصر أوزيريس، وننصر معه خيره ومبادئه... إما أن نسلم للمغتصب كما سلم الآخرون... وإما أن نقاوم»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١٢٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠٢ ـ ١٠٣.
(٣) أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح العربى المعاصر، ص ٣٦٦.
(٤) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

يشير موقف توت هذا إلى مهنة الكاتب التغييرية والهادفة إلى مناصرة الخير والعلم ومعاداة الشر ومساوئه، وقد عبّر الحكيم عن موقف الكاتب فى كتابه (شمس الفكر) بقوله:

«لايزال الكتّاب حتى اليوم هم الذين يمهدون السبيل للإصلاحات والانقلابات الاجتماعية المقبلة... ولئن كانت حركة الإصلاح الاجتماعى فى مصر تأخّرت حتى اليوم، فذلك بسبب تقصير الكتاب والأدباء، إنى أتهم بملء فمى الأدب المصرى بهذا الجرم»[1].

وبهذا، نعتبر أن توظيف الحكيم لعناصر الأسطورة التى استعان منها بقضية تحقيق العدالة وأضاف إليها فكرة الصراع بين العلم والسياسة وتسجيل موقف من الكاتب، مغايراً لدور الاسطورة فى الماضى، فهو لم يسقط على الحاضر نتاج الماضى، والذى لا مكان له فى حياتنا المعاصرة، ولكنه بحث فى القيم الحية الجديدة بأن تناقش وتعالج وتجذب اهتمام الجماهير الواسعة[2].

ويؤكد على الراعى ما أورده الحكيم عندما قال: «ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً، ويخرج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر من العصور الحديثة على الأخص[3].

ولكنه غاير الصفات الأساسية لشخصية أوزيريس، لقد عبّرت فى الأسطورة عن صفات اوزيريس القوى والمجابه:

«لم يحسم الصراع فى المحاكمات التى جرت فى محكمة الآلهة رع أو آمون، ودامت أكثر من ثمانين سنة، سوى أوزيريس، وقد أرسل لرع وللتاسوع يستنكر أن يستعمل القوة مع ابنه، مهدداً بأن يستخدم رسل الأرض التى يعيش فيها، وهم لا يخافون أى اله أو آلهة»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص ١٩٢.

(٢) على الراعى، **توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر**، ص ٨٩.

(٣) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٥٥.

(٤) سليم حسن، **الأدب المصرى القديم**، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥، ص ١٤٢.

ولم تحسم المسرحية الصراع بين العلم والسياسة، فى سياق يحقق التعادل أو التوازن بينهما، ولكنها أدّت إلى عزل العالم وانتصار سياسة الظلم:

مسطاط:

«نعم... أسألك وأسأل نفسى... إن إخفاق أوزيريس ليحمل معنى فاجعًا... إنه لطمة كبرى لكل شيء طيب على هذه الأرض... إن إخفاقه هو إخفاق للحق والخير والشر... إخفاق لى ولك، ولكل من يدافع عن المثل العليا...»[1].

الخاتمة

تمكنّا، فى هذا الفصل، من رصد المصادر الأسطورية لمسرحيات توفيق الحكيم «الملك أوديب» و «بجماليون» و «سميرة وحمدى» و «إيزيس»، وقد قمنا بدراسة توظيف المصادر فى هذه المسرحيات، من خلال تتبع مسار الحكيم الفكرى فيها، إذ سعى إلى التعبير عن قضايا إنسانية أثارتها الأسطورة فى مرحلة تكونها، وهى ترتبط بالإنسانية جمعاء، كالبحث عن الحقيقة فى «الملك أوديب» والصراع بين الفن والواقع فى «بجماليون» وتحقيق العدالة فى «سميرة وحمدى» و «إيزيس».

وحاول الحكيم، من خلال هذه المسرحيات، الكشف عن بعد فكرى، فى سياق مغاير لما جاء فى الأسطورة. كما فى مسرحية «بجماليون»؛ إذ تضع الأسطورة نهاية سعيدة لقصة بجماليون الذى تزوج من تمثاله، بينما وظف الحكيم التمثال للتعبير عن قضية الخالق والمخلوق والصراع بينهما.

---

(١) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

الفصل الثانى

مصادر الحكاية الشعبية
وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم

تمهيد

استلهام الحكاية الشعبية وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم:

١ ـ مسرحية «شمس وقمر»

(أ) مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات).

(ب) توظيف الحكاية الشعبية فى مسرحية «شمس وقمر».

٢ ـ مسرحية «شهرزاد»

(أ) مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات).

(ب) توظيف الحكاية الشعبية فى مسرحية ««شهرزاد».

٣ ـ مسرحية «سليمان الحكيم»

ـ مصدرها (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات).

٤ ـ مسرحية «السلطان الحائر»

(أ) المصدر التاريخى (١ ـ الموضوع، ٢ ـ الحدث، ٣ ـ الشخصيات).

(ب) توظيف المصدر التاريخى فى مسرحية «السلطان الحائر».

تمهيد

استلهم الحكيم مسرحياته «شمس وقمر» و «شهرزاد» من الحكاية الشعبية، وكذلك شكلت مصدراً من أحد مصادر مسرحية «سليمان الحكيم»، وهي تتوزّع بين الحكاية الشعبية والدينية، وقد أدرجناها في هذا الفصل، نظراً لاستعانة الحكيم بقصة «الصياد والعفريت» الواردة في الليالي، ولكننا أرجأنا دراسة التوظيف إلى الفصل المتعلق بالمصدر الديني، بعدما تكاملت مصادرها.

كما قمنا بدراسة مسرحية «السلطان الحائر» التي تنفرد بمصدرها التاريخي، ووضعناها ضمن مسرحيات هذا الفصل، وخاصة أن الحكيم قد استعان ببعض عناصر الحكاية الشعبية عندما استخدم الجارية.

وتعامل الحكيم مع هذا المصدر، كما تعامل مع سائر المصادر، إذ إنه حذف، وأضاف، وأبقى على بعض العناصر أو الشخصيات. ثم وظفها بما يتلاءم وبعده الفكري.

استلهام الحكاية الشعبية وتوظيفها في مسرحيات الحكيم

تمهيد

تعد الحكاية الشعبية واحدة من المأثورات الشعبية التى استلهمها الكتاب والروائيون مثل استلهام الأساطير والملاحم، ويعتبر فورستر أن عنصر الحكاية يعد المظهر الأوضح للصلة بين التراث الشعبى والرواية[1].

ونتبين استلهام حكايات «ألف ليلة وليلة» فى القصص الشعبى السائر اليوم، كما أن بعض المحاولات الإبداعية الحديثة، قد اعتمدت هذه «الليالى» لتبنى إنتاجًا أدبياً فى ميادين: القصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والسينما، يبدو أحياناً فى شكله حديثًا، وقديماً فى مضمونه، وذلك بقصد إثبات استمرارية الصلة القائمة بين قديمنا وحديثنا.

أثارت قضية نشأة الحكاية الشعبية خلافًا بين علماء الفولكلور، حول أسبقية الأسطورة أو الحكاية، وراح كل يدلى بدلوه بين منحاز إلى الأسطورة ومنحاز إلى الحكاية. ويرى عبد الحميد يونس أن: «لا يستطيع باحث أن يدرس الحكاية الشعبية دون أن يعالج الأسطورة، وأن تستقر فى خلده دلالاتها ووظائفها... وتعد هذه المادة (الأساطير) بمثابة المنبع أو الأصل الذى تتفرع عنه الحكاية الشعبية»[2].

كما يعتبر أن الواقع الذى تحكيه الحكاية الشعبية، لا يحمل فى أعطافه القداسة التى تقترن بالأسطورة، ذلك لأن الاسطورة لا تحكى بمعزل عن مناسباتها، وتحتفظ فى الجماعات التى تعتنقها بالقداسة، وهى لا ترد أو تمثل طقوسها، إلا فى مواسم معينة، ولكن الحكايات الشعبية يمكن أن تروى فى أى مكان، وفى أى وقت، وكثيراً ما يكون المتخصصون فى تمثيل الأساطيرطائفة من العرافين والسحرة القادرين على تطويع الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية، وترتبط الأساطير بالحكاية الشعبية عن طريق حلقة تعتبر جسراً

---

(١) أ.م. فورستر، **أركان القصة**، ترجمة كمال عيد جاد، القاهرة، دار الكرنك، ١٩٦٠، ص ٣٤.

(٢) عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية**، القاهرة،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٥، ص ١٩.

يصل بينها، هى الملاحم التى تحكى وقائع الأبطال، و «يمكن اعتبار الحكاية الشعبية نتاج فقد الأساطير وظائفها الحيوية، وحل عقدها بعد أن تصبح متفرقات من الحكايات التى يشيع فيها السحر»[1].

إلا أن الحكاية الشعبية، سواء أنتجت من الأسطورة أم سبقتها، فقد شكلت فى الآونة الأخيرة مصدراً لأعمال أدبية وفنية متنوعة، ووظفت فنياً فى نسيج العمل الأدبى: المسرحى، والروائى، والشعرى. كما شكّلت مصدراً مهما استعان به الحكيم وتعمق فى دراسة الحكاية الشعبية واستنبت من بذورها بعض العناصر التى تكونت منها مسرحياته.

ونحاول، فى هذه الفقرة، تحديد بعض هذه المكوّنات من القصص الشعبى، وذلك لأن الحكاية تعبّر عن الحياة التى يعيشها الشعب، وهى تمثل جوانب هذه الحياة المختلفة. ويمكن أن نصنفها وفق الموضوعات الآتية: حكايات الواقع الأخلاقى، الواقع الاجتماعى والواقع السياسى، وتلك التى تكشف عن موقف الإنسان من العالم الغيبى، أى حكايات المعتقدات.

ونتناول، فى هذه الدراسة، دراسة المسرحيات بالمقارنة مع مصادرها الشعبية، التى استعان الحكيم ببعض جزئياتها ليشكل فكرته أو ليركب منها أحداث مسرحياته.

استلهام الحكاية الشعبية فى مسرحيات الحكيم

١ ـ مسرحية «شمس وقمر»

(أ) مصدرها

انتقى الحكيم عناصر هذه المسرحية من مصادر متنوعة تتمثل فى الحكاية الشعبية، وبصورة أدق فى حكايات «ألف ليلة وليلة» ومنها: حكاية «المدينة المسحورة» وهى تتناول قصة أمير أحب زوجه حبًا كبيراً، ثم ما لبث أن اكتشف أنها تحب عبدا أسود، فتتبع أثرها لمعرفة مكان هذا العبد، وضربه ضربة لم تمته، غضبت الزوجة وسحرت نصفه حجراً والنصف الآخر بشراً. كما سحرت المدينة وما فيها من أسواق وغيطان وحولتها إلى بركة كبيرة، وصار سكان المدينة سمكا ملوناً يسبح فيها. علم الملك بسرّ هذه المدينة، وقرّر قتل المرأة ولكن بعدما أبطلت مفعول السحر عن زوجها وعن المدينة[2].

---

(١) فردريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، ترجمة نبيلة إبراهيم، لا.ب، مكتبة غريب، ١٩٨٨، ص ١٥٤.
(٢) **ألف ليلة وليلة**، ط ٢، بيروت، المكتبة الثقافية، ١٩٨١، الجزء الأول، الليلة الثامنة، ص ٤٨.

والحكاية الثانية التى استلهمها هى حكاية «مدينة النحاس»، وقد وردت فى الليالى تحت عنوان ««حكاية فى شأن الجن والشياطين المسجونين فى القماقم من عهد سليمان عليه الصلاة والسلام»، وحكتها شهرزاد فى خلال ست عشرة ليلة[١].

وملخّص الحكاية أن عبد الملك بن مروان أمر بأن يأتوه بقماقم من نحاس توجد فى بحر السودان، وفيها شياطين محبوسة من عهد سليمان بن داود. تحفل هذه الحكاية بالخوارق والثروات والجواهر، التى كانت تنعم بها مدينة النحاس. وعندما دخلها رجال الملك، بقيادة مرشدهم، العارف باللغات، وجدوا أصحابها موتى، فدفنوهم.

أما سوق المدينة، فكانت دكاكينه مفتوحة، والتجار فيها موتى، وكذلك الصيارفة أو العطارون. وسبب موتهم ما حلّ بهذه القرية من رزايا، إذ لم ينزل عليهم المطر طوال سبع سنين، ولا نبت عشب فى أرضهم. وحاولوا شراء القوت بمالهم، فلم يجدوه، فقرروا عندئذ إظهار أموالهم وذخائرهم وسلموا لحكم ربهم فماتوا[٢].

كما وصفت الحكاية هذه الأشباح وصفا موجزاً، وذكرت الجارية قرمزى، ابنة عمالقة الملوك، وكانت تتحلى بأجمل الجواهر، وقد قلعت عيناها بعد موتها وجعل تحتهما زئبق، ثم أعيدنا إلى مكانهما فهما تلمعان كأنما يحركهما الهدب[٣].

١ ـ الموضوع

استلهم الحكيم عناصر موضوعه من حكايتى «ألف ليلة وليلة»، وشكل منهما مكونات لفكرته الأساسية.

٢ ـ الحدث

استعان الحكيم ببعض عناصر حكاية «المدينة المسحورة» وقد سمّاها «القرية المسحورة»:

الأمير:

«إنه أشار إلى ما وراء التل... فى الجهة الأخرى... سأنظر... (يلتفت ويصيح) حقًا... هذه مدينة كبيرة... بقباب ذهبية... إنها قريبة من هنا... ولا ندرى... بحجبها التل عنّا...

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج ٣، الليالى (٥٥٩ ـ ٥٧٢)، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٩.
(٢) نفسه، ج ٣، الليالى (٥٥٩ ـ ٥٧٢)، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٩.
(٣) توفيق الحكيم، شمس وقمر، أو شمس النهار، ط ١، ١٩٦٥، عن إميل كبا، ص. ص ٢٥٦، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، الطبعة المعتمدة ١٩٨٤، ص ١٥٥.

الأمير:

(يهبط التل) القرية المسحورة... حقاً، لقد تعلمت شيئاً»[1].

كما استعان ببعض عناصر الحكاية الثانية «مدينة النحاس» عندما وصف الأشباح:

الأمير:

«طبعا... (يرفع بصره) لكن... ما هذا الذى فوق التل... يبدو أنها قرية.. نعم هى قرية.. لكنها قرية ميتة.. لا حراك فيها انظروا أمامها... أشباح جامدة... كالأصنام... كأنها مدينة النحاس المسحورة...

شمس:

(تنظر) نعم... قرية مسحورة كمدينة النحاس المسحورة...

الأمير:

لكن... أحقاً هى مسحورة؟...

شمس:

ويمكن فك سحرها إذا أرادت»[2].

ويستعين الحكيم بتفاصيل الحكاية، وبطريقة فك السحر عن المدينة:

شمس:

اصعد إلى هذه الأشباح، وأنا أقول لك بعد ذلك ماذا تفعل...

الأمير:

سأصعد... (يصعد المرتفع).

شمس:

ماذا وجدت؟

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٣.

(٢) توفيق الحكيم، شمس وقمر، أو شمس النهار، ص ١٥٣.

الأمير:

إنها فعلا ميتة... ولكنها قائمة فى مكانها... أشباح جامدة... أعينها مفتوحة... ولكن أهدابها لا تتحرّك... وأيديها ممدودة ولكنها كالمتجمدة...»[1].

عندما استعان الحكيم بوصف حال الأشباح المتجمدة، وأعينها المفتوحة التى يتوهم الرائى أن أهدابها تتحرك وذلك نتيجة لوضع الزئبق فى محجرها، أبقى على حالتها المتجمدة، ولكنه استخدم من الحكاية السبب الذى أدى إلى تجمدها، وهو الجوع:

شمس:

«هل بقى فى جرابك شىء من الخبز؟

الأمير:

(يفتش فى جرابه) نعم...

شمس:

أخرجه وضعه فى تلك الأيدى...

الأمير:

لكن...

شمس:

نفذ ما أقول لك...

الأمير:

(ينفذ) ها أنذا أفعل...

شمس:

انظر الآن ما سيكون...

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٥٤.

الأمير:

عجبًا... عجبا... بدأوا يتحركون... الأيدى أخذت تضع الخبز فى الأفواه... إنهم يأكلون... إنهم يأكلون... إنهم يسيرون... لقد فك السحر... فك السحر عن القرية...»[1].

إضافة إلى الأحداث الثانوية، استعان الحكيم ببعض الإشارات فى هذه المسرحية فأضفت عليها أجواء الليالى، كوصف القصر، وجزيرة الواق الواق، وطير الرخ:

«الرجل:

سأجعلك سعيدة.. سألبى لك كل طلب.. ولو كان ما تطلبين طير الرخ لاقتنصته لك.

شمس:

وماذا غير طائر الرخ...

الرجل:

سأعبدك... سأشيد لك قصراً على سبعة أعمدة من المرجان فى جزيرة واق الواق.

شمس:

واق الواق... أيضاً...»[2].

٣ ـ الشخصيات

أما الشخصيات، فقد استعان الحكيم ببعض أسماء أبطال الحكايات، كالشاطر حسن وست الحسن والجمال[3]، ولكن دون أن يوظفها فى سياق المسرحية، وحصر دورها فى إضفاء جو الحكايات على المسرحية.

ثم استخدم شخصيتى الملك والوزير وذلك ضمن نمطيتهما[4].

---

(١) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ١٥٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٦.
(٣) **ألف ليلة وليلة**، الليالى (٥٥٩ ـ ٥٧٢)، ص ٢٢٥.
(٤) فاروق خورشيد، ومحمود ذهنى، **فن كتابة السيرة الشعبية**، القاهرة، دار الثقافة العربية، ١٩٦١، ص ٢٢٩.

أما شخصيتا ملاحظ الخزينة ومساعده، فقد تطوّرتا ولم يأسرهما الحكيم في نمطية معينة، فوظفهما في سياق الفكرة التي تتناول الصراع بين الخير والشر.

ولكن الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية كانت قمر الزمان، وهي تتمتع بميزتين: حكمة الشعب، البطل والصعلوك.

وشخصية البطل في الحكايات إنما هي تجسيد لآمال الشعب، وأحلامه، ورغائبه في الحياة[1].

والصعلكة هي نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف، والغني للفقير. وهي فكرة تقوم على إشراك الفقراء في مال الأغنياء. وعلى مستوى الأدب، قيل إنهم رواد القصة الشعرية في الأدب العربي[2]. وشكلت الصعلكة طائفة في المجتمع الجاهلي، تصدر في سلوكها عن موقف رافض، ومتمرد على الهيئتين: الاجتماعية والسياسية[3].

وقد استخدم الحكيم شخصية الصعلوك في لا مبالاته وتمرّده:

الرجل الثالث:

«أين تلك التي تسمى شمس النهار؟...

شمس:

أنا بالطبع... أتوجد امرأة أخرى غيري في هذه القاعة...

الرجل الثالث:

لابدّ من التأكد...».

وفي لا مبالاته أيضاً:

قمر:

بالطبع... يجب أن تذهبي إلى حيث يوجد التراب... في الهواء الطلق...»[4].

---

(١) فاروق خورشيد ومحمود ذهني، **فن كتابة السيرة الشعبية**، المرجع السابق، ص ٢٢٩.
(٢) محمد رجب النجار، «حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي»، **عالم المعرفة**، شوال/ ذو القعدة ١٤٠١هـ، سبتمبر/ أيلول ١٩٨١م، عدد ٤٥، ص ١١٠.
(٣) يوسف خليف، **الشعراء الصعاليك**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٩، ص ٦٠ ـ ١٤٩.
(٤) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ٢٦.

لقد استعان الحكيم بعناصر من حكايتى الليالى، مستخدماً بعض الشخصيات: الوزير والملك وملاحظ الخزينة ومساعده، وبعض الأحداث المستوحاة من مدينتى النحاس والمسحورة. وذلك لتوظيفها فى سياق درامى يتلاءم وبعده الفكرى ورؤيته الدرامية.

(ب) توظيف الحكاية الشعبية فى مسرحية «شمس وقمر»

يرقى الحكيم فى هذه المسرحية بمفهوم الإنسان ليصيب إنسانيته، إذ لا يكون العمل من أجل الذات، فحسب، بل من أجل الآخرين، من أجل صناعتهم كذلك وتجديد ذواتهم وحياتهم وسعادتهم[1].

وتثير هذه المسرحية إشكالية العمل، فتتعقد علاقاتها فى ثنائية تقوم على محورين أساسيين: الفكر والعمل. وتتفرّع من هذه الثنائيات ثنائيات أخرى يتولد منها صراع بين الخير والشر، بين الخالق والمخلوق.

وتعتمد هذه المسرحية على البناء الأسطورى، ويقوم أساسها على حكاية شعبية من الليالى، وقد وظف الحكيم عناصرها، ليتناول من خلالها بعده الفكرى، فيحرك الأحداث على مستويين:

المستوى الاجتماعى المباشر الذى يجعل من شمس النهار رمزاً للطاقة المعطلة التى تثور على كل ما يعوقها، فتسعى إلى الانفتاح، وتنطلق إلى حياة العمل والإنتاج، ووسيلتها إلى ذلك هى الالتحام بالشعب.

أما المستوى الثانى، فهو المستوى الذاتى الخاص، ويرمز الحكيم من خلاله إلى المرأة والفنان، من منهما يخلق الآخر وفق هواه:

شمس:

«نعم... هذه الحفنة من اسلوقاحة والبجاحة، سأصنعه منها شيئاً، ولكن صانعها»[2].

وتبدو شمس المخلوقة وليست الخالقة:

شمس:

«أنت الذى صنعتنى، وكنت تعلم ذلك... ولكنك تظاهرت وموهت... ولن أغفر لك هذا أبداً...»[3].

ويستخدم الحكيم عنصر الحب وهو ينسجم مع الحبكة التقليدية للحكاية:

---

(1) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم المفكر والفنان**، ص ١٤٥.
(2) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ٣٥.
(3) المصدر نفسه، ص ١٦١.

قمر:

«آه ياربى... من أين طلع لى هذا الرجل؟... إذا كنت حقًا تحبينه... فما هو مصيرى؟... هل أستطيع البعد عنك؟.. هل تسمعين»[1].

تبدأ الصعوبات التى تعوق قيام العلاقة مع الصعلوك. وقد استعان الحكيم بشخصية الصعلوك لأنه يلتحم بقضية الضعفاء والمضطهدين من الشعب، وقمر يجسد تجربة الشعب وحكمته، فهو لا يقر له قرار، وبحكم تشرده، على صلة بأمور كثيرة، إنه ينصرف إلى تأمين قوته بنفسه[2]، وقد ساعد الأميرة وألهمها الحقيقة وسداد الرأى، ثم اختفى بعد ذلك، ليظهر فى أزمنة أخرى، فهو ملك الجميع، وقد اتصلت شمس النهار عن طريقه بحكمة الشعب[3].

أما العنصر الآخر الذى يستخدمه الحكيم، فهو ثنائية الخير والشر، ويتمثل فى شخصيتين تختلفان عن أنماط الشخصيات الشعبية التى هى إما خيِّرة بصورة مطلقة، وإما شريرة، بيضاء أو سوداء، ملائكية أو شيطانية[4].

لذلك، فهى على عكس شخصيات الحكاية الشعبية، وتعرف بما يسمى بالصراع النفسى أو التناقض الباطنى[5].

ويمثل طرفا العلاقة الثنائية قمر وشمس الخير من جهة، ويمثل حافظ الخزنة ومساعده الشر من جهة أخرى:

شمس:

«ليست الجواهر التى يتحلى بها من الخارج...

الجواهر التى عملها فى الداخل...

ويراها المقدرون لها، وتضىء نفوسهم...

---

(١) توفيق الحكيم، شمس وقمر، ص ١٦٣.

(٢) محمد رجب النجار، «حكايات الشطار والعيارين»، ص ١١٠.

(٣) على الراعى، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، ص ١٠٩.

(٤) عبد المحسن بدر، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر، ط ٢، القاهرة، دار المعارف، ١٩٤٨، ص ١٥١.

(٥) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، ص ١٨٢.

ساعد:

كل هذا في الداخل...»[1].

يقع المتحاورون في لبس يدل على أن لكل منهم قاموسه الخاص، وفهما للأمور مغايراً فهم الآخر. وتبعًا لنظرية الحكيم في العقاب التي ترفض السجن وتعتمد على العقاب ذاتي[2]، ترتأى شمس إطلاق سراحهما:

شمس:

«هذا الحكم فيهما سهل... ماداما قد شعرا بأن السجن قائم في داخلهما فلا حاجة بهما إلى سجن آخر من الحجارة... سجنهما الداخلي أمتن وأقصى...»[3].

وقد قامت هاتان الشخصيتان بالاختلاس والاحتيال، وذلك في محاولة لكشف الواقع سياسي الذي تعيشه بلاد الأمير حمدان، إذ تركت أمور المملكة بأيد غير أمينة:

مر:

«ليس من أجل هذا تكونت هذا التكوين... إنه من أجل أن تصنعي شيئًا مفيداً... إنك تنتظرين من حمدان أن يصلح بلده... وبلدك فيما أعتقد ليست خيراً من بلده...»[4].

إذا كان المستوى الاجتماعي قد تجسّد في هذه الثنائيات من الخير والشر والفكر العمل، والكشف عن الواقع السياسي في مملكتي شمس وحمدان، فإن المستوى الفردي تجسّد في الثنائيات القائمة بين الفكر والعمل أيضاً والخالق والمخلوق:

شمس:

«إن كل جزء من حياتنا يجب أن نصنعه نحن بأيدينا... أما الحياة التي تقدم لنا جاهزة إننا لا يمكن أن نفهمها أو نغير منها شيئاً..

إننا نقبلها بكسل... وبعيون مغمضة...»[5].

وتتداخل ضمن هذا المستوى قضيتا الخالق والمخلوق:

---

١) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ٨٦ ـ ٨٧.

٢) توفيق الحكيم، **التعادلية**، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، لات. ص ١١.

٣) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ١٣١.

٤) المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٥) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ٧٠.

شمس:

«(صارخة) أيها الماكر. أيها المخادع... من منّا الذى صنع الآخر؟... تكلم...»[1].

أما عشق الخالق لمخلوقاته فيعبر عنه قمر:

«قولى لى الآن بصراحة ما الذى يرجح عندك حمدان هذا؟...

ستجيبين: لأنك صنعته ووضعت فيه جزءاً من نفسك... وهنا الكارثة... نحن فعلاً نحب مخلوقاتنا ولا نحمل لخالقينا إلا التقدير...»[2].

وتساهم قضية الخلق فى تشكيل البعد الأساسى لهذه المسرحية، العمل. فالخلق وصناعة الآخر يشيران إلى تثمير الفكر وتوظيفه فى العمل الخير، ونقول الخير، لأن الحكيم عندما استخدم شخصيتى الخازن ومساعده، لم تقتصر غايته على الكشف عن وضع المملكة السياسى، بل لتدل على غايات العمل، الشريرة أو الخيرة.

كما استخدم الحكيم جزئيات صغيرة كالمدينة المسحورة التى تحفل حكايتها بالمواعظ الأخلاقية وبالكنوز وما تثيره من إغراءات تعرض لها رجال الأمير موسى[3]، فمن قاومها ظفر بحياته، ومن استجاب لها كانت عقوبته الموت، ويلحق الحكيم هذا الأمر بحدود المتعة، فإن أهمية أصغر الأشياء، حتى الأزهار، تقوم برسالة وهى متعتنا، فإن ماتت دون أن تؤدى هذه الرسالة تفجع[4].

ولهذه المدينة تفسير سيكولوچى يعتبرها مدينة إسقاطية، تصور آمال الشعب وترمز للأم الحنون، فهى خيالية وجنات نعيم وهمية، كونها مترفة، غنية بالجواهر والذهب، وسكانها قليلون لا يدخلها غريب، فهى مملوءة بالخوارق، والسالك إلى هذه المدينة الصوفى أو السندباد، يتغلب وينجو، وهو رمز للإنسان الباحث عن الحقيقة، والمتقصى للمعرفة،

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦١.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٤.
(٣) ألف ليلة وليلة، ج ٣، ص ٢١٥.
(٤) توفيق الحكيم، شمس وقمر، ص ١٥٦.

راغب فى التجدد والانتصار على المجهول[1]. وقد استخدمها الحكيم لتوظيفها فى فكرة
حث والعمل:

ر:

«نعم... بمفردك... شعبك محتاج إليك... ولن يقبل تغييراً أو إصلاحًا إلا منك
حدك، النابتة منه، الناشئة فيه...»[2].

ـ مسرحية «شهرزاد»

(أ) مصدرها

استهوت قصة شهرزاد المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» الكتّاب والفنانين فى العالم،
ملّها أوسع المؤلفات العربية تأثيراً فى فنانى الشرق[3]، والغرب[4]. وقد بلغت الصورة
سطورية لشهرزاد، مبلغًا لم يفكر معه كاتب فى استبدالها بصورة أخرى، أو إدخال تغيير
يها فى تلك المرحلة المبكرة من الحكاية، وهى المرحلة الأولى من زواجها من شهريار[5].

فشهريار، الملك الأسطورى، ضبط، فى إحدى الليالى، زوجه الأولى متلبّسة بالزنى مع
د عبيده، فقتلهما معًا ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء، وذلك بالزواج كل ليلة

---

(1) على زيعور، **الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم فى القطاع اللاواعى فى الذات العربية**، بيروت، دار الأندلس، ١٩٨٤، ص ٦٠.

(2) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ١٧٣.

(3) اتخذ بعض رواد المسرح فى عالمنا العربى مثل أحمد أبو خليل القبانى (١٨٣٦ ـ ١٩٠٢) من تلك الليالى موضوعا لمسرحيته. وكذلك بيرم التونسى (١٨٤٠ ـ ١٨٨٩) الذى ألفّ أوبريت «شهرزاد» والتى لحّنها سيد درويش (١٨٩٢ ـ ١٩٢٣) رائد المسرح الغنائى. أما طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) فى كتابه الذى ظهر فى سسلسلة اقرأ بعنوان ««أحلام شهرزاد»، فقد أضاف ليلة جديدة إلى الليالى الألف والواحدة، ثم اشترك مع توفيق الحكيم فى مناقشة تفسيره لهذه القصة، وذلك فى كتاب **القصر المهجور**، وهو من تأليف طه حسين، توفيق الحكيم، كتاب الهلال، دار الهلال، شوال ١٣٧٦هـ، مايو ١٩٥٧م، عدد ٧٤.

(4) استلهم جوته (١٧٤٩ ـ ١٨٣٢) شخصية شهرزاد فى مسرحيته «فاوست» راجع: محمد غنيمى هلال، **الموقف الأدبى**، القاهرة، المؤسسة العامة للنشر، لات، ص ٨٥.

(5) محمد مندور، **المسرح النثرى**، الحلقة الثانية عن توفيق الحكيم، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العالمية، ١٩٦٠، ص ٦٨.

بعذراء، ثم يقتلها عند الصباح، ليتزوج بغيرها فى الليلة التالية حتى زفت إليه شهرزاد فى النهاية[١].

أما شهرزاد فقد احتالت، للإفلات من القتل، بأن تقص على شهريار قصة تترك لها بقية حتى الليلة التالية أو تصلها بقصة أخرى. وبذلك أبقى شهريار على شهرزاد، وكانت خلالها قد حملت طفلا وأنجبته، كما ورد فى القصة الشعبية، فامتنع عن قتلها[٢].

١ ـ الموضوع

استعان الحكيم بالفكرة الشائعة فى حكايات «ألف ليلة وليلة»، وقد أشار إليها فى القول التالى:

«الجلاد: لست أعلم. وما أحسبه أصيب بمثله قبل الآن حتى فى أعصب ساعاته: فلقد فاجأ امرأته بين ذراعى عبد خسيس، فلم يزد على أن قتلها وقتله ثم أقسم أن تكون له فى كل ليلة عذراء، يستمتع بجسدها ما شاء ثم يذبحها فى الصباح»[٣].

٢ ـ الأحداث

تبدأ أحداث مسرحية الحكيم بعيدٍ تقيمه العذاراى للملكة شهرزاد:

الجارية:

يسألنى عن سرّ فرح المدينة، فأجبته: هو عيد تقيمه العذارى للملكة شهرزاد...»[٤].

يشير الحكيم بهذا الحدث إلى المغايرة فى سياق أحداث مسرحيته. ويضيف إليها أحداث قتل العذراء، والرجل الموضوع فى دن مملوء بدهن السمسم، حتى يبلغ مرحلة العرفان. وينتقل شهريار بحثاً عن الحقيقة:

---

(١) محمد مندور، **المسرح النثرى**، ص ٦٨.

(٢) **ألف ليلة وليلة**، ج ١، ص ١١.

(٣) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، كتبها فى باريس ١٩٢٨، صدرت فى القاهرة، دار الكتب المصرية ١٩٣٤، الطبعة المعتمدة الأولى، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣، ص ٢١.

(٤) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، ص ١١.

شهرزاد:

«أقول له أن يبقى. أما أنت فسافر ما شئت أن تسافر»[1].

إن الحكيم يبقى من القصة مظهراً عرضيا أو إطاراً خارجيًا يشكل منه مادة للعمل، إذ اقتصر استلهامه من المصدر على الفكرة العامة لقصة شهرزاد، وذلك بالتلميح والإشارة. أما بالنسبة إلى الاحداث، فقد صاغ أحداثًا جديدة وأضافها لتعبر عن قضية البحث عن الحقيقة. ولكنه أبقى على الشخصيات، كما وردت فى الحكاية فى حلة جديدة وأدوار مختلفة.

٣ ـ الشخصيات

وكما استعان الحكيم بالإطار الخارجى للأحداث، كذلك أبقى على الشخصيات الأساسية التى وردت فى الحكاية: شهرزاد، وشهريار، والعبد، والوزير، والجلاد، ثم أضاف إليها شخصيات ثانوية: الساحر، وابنته، وأبو ميسور.

(ب) توظيف الحكاية الشعبية فى مسرحية «شهرزاد»

وظف الحكيم الإطار القصصى من «ألف ليلة وليلة» لبناء نصه وللتعبير عن فكرته الذهنية التى تتناول ثنائية القلب والعقل للبحث عن الحقيقة والمعرفة. وينطلق الحكيم فى هذه من الثنائيات، فيقيم بينها علاقات تتصارع فتفقد شهريار توازنه:

«قال شهريار الملك: «شبعت من الأجساد، شبعت من الأجساد، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف...»[2].

ومنذ هذه اللحظة تتصاعد المأساة، وتتعقد المشكلة حتى تبلغ الدرجة التى يتصادم فيها شهريار وشهرزاد، فيمثلان التصادم بين قلق الإنسان وسر الأشياء[3]، بين شهريار الباحث عن الحقيقة والمعرفة، وبين شهرزاد المعرفة. لقد وظّف الحكيم شهريار الحكاية فى سياق مختلف:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٤.
(٣) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٥ ـ ٦.

شهرزاد:

كنت فى ذاك العهد تسفك الدماء، وها أنت اليوم تفعل أيضاً

شهريار:

كنت أقتل لألهو، واليوم أقتل لأعلم»[1].

أما شهرزاد، فقد استغل الحكيم، منذ الصفحات الأولى من المنظر الأول، صفاتها الأسطورية لتؤدى دورها، ولتكون موضوع بحث تتطلع إليه الشخصيات الأخرى:

«العذراء:

«هى كل شىء، ولا يعلم عنها شىء»[2].

تلك هى شهرزاد التى نعرفها، أميرة شرقية تتمثل فيها عبقرية فن القص وروح السحر، فنتمثلها، كلما ذكر اسمها، بأحاديثها المشوقة وحكاياتها التى لا تنضب، بين يدى الملك شهريار. وتتضمن هذه الصفات الأسطورية لشخصية شهرزاد فى واقعها، العناصر والمكوّنات الأساسية التى تدل على المعرفة:

شهريار:

«قد لا تكون امرأة، من تكون؟.. إنى أسألك من تكون؟ هى السجينة فى خدرها طول حياتها... تعلم بكل ما فى الأرض... هى التى ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين... هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال. وتدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة... هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء، تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى كأنها بنت الجن. من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها فى حجرة مسدلة السجف. ما سرها؟ أعمرها عشرون عاماً. أم ليس لها عمر؟ أكانت محبوسة فى مكان، أم وجدت فى كل مكان؟ إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف... أهى امرأة تلك التى تعلم ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة؟...»[3].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، المصدر السابق، ص ٦٨ ــ ٦٩.

وظّف الحكيم هذه الصفات التى عرفتها الأسطورة فجعل منها لغز الوجود، فتبدو فى مسرحيته شهرزاد ألف ليلة وليلة نفسها. المرأة المعجزة العارفة العالمة، وما أضافه الحكيم هو وصفها بالغموض وذلك عندما: «اعتبرها رمزاً للطبيعة، مليئًا بالأسرار الخفية ويكتنفه الغموض، وأن المظاهر المادية التى نراها ما هى إلا ظلال للحقيقة العميقة الغامضة»[1].

ثم اتخذ من شخصية شهريار المقابل لشهرزاد/ المعرفة. فشهريار القلق الباحث عن الحقيقة، قد تطورت شخصيته عمّا كانت عليه فى «ألف ليلة وليلة»: أى من الطور الجسمانى إلى الطور الوجدانى، وذلك بعد أن فرغت شهرزاد من إلقائها على مسامعه كل هذه الحكايات بما فيها المعارف والعظات فصار ينزع إلى التفكير، محاولا أن يصل عن طريق السحر والشعوذة، والتأمل النظرى والتجريد الفلسفى إلى المعرفة الشاملة، معرفة ما وراء الظواهر من حقيقة مجردة:

الوزير:

«أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجى ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى...»[2].

وقد ساهمت هذه القصص فى:

الوزير:

«إنى أردت أن أقول أنك غيّرته... وأنه انقلب إنساناً منذ عرفك»[3].

غير أن شهريار فى سعيه المتواصل لكشف الحقيقة عن طريق السحر والقتل، يفشل فى هذه المهمة، وتضعه الأحداث فى موقف قدرى، يهرب من شىء ليعود إليه فى نهاية الأمر، حيث يجد قدره ومصيره، فالقدر أو القوة المسيطرة على مصير الإنسان، ليست قوى خارجية كما فى المأساة اليونانية، إنما هى عند الحكيم:

«قوى طبيعية تنبع من وجود الإنسان نفسه، قوى توجد فى داخله ليس فى خارجه»[4]، إضافة إلى أن ما هو مقدر لا يستطيع أن يكشف أسراره لا السحر ولا الشعوذة:

---

(١) تسعديت آيت حمادى، **أثر الرمزية فى مسرح توفيق الحكيم**، ص ٢٤٤.
(٢) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، ص ٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٤) تسعديت آيت حمادى، **أثر الرمزية فى مسرح توفيق الحكيم**، ص ٢٤٤.

«شهريار:

«إنا لا نسير، ولا نتقدم ولا نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض... إنما نحن ندور، كل شيء يدور. تلك هي الأبدية، يالها من خدعة. نسأل الطبيعة عن سرّها فتجيبنا باللف والدوران...»[1].

شهرزاد:

أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق»[2].

ويشير هذا الحوار إلى القدر المتحكّم بمصير الإنسان الذى لا يستطيع أن يقيم تعادلاً بين قلبه وعقله، كما أن البحث عن طريق العقل لا يفضى إلى المعرفة، ويرى البعض أنه لا يمكن أن يتم عن طريق الوجدان[3]. وما ورد فى المسرحية يشير إلى أن طريق القلب، المرموز إليه بالوزير قمر، لم يؤدِ إلى المعرفة الحقيقية. فقد دفع قمر إلى الانتحار:

شهريار:

«وماذا تريد منها أكثر من هذا؟ إنها لا تعرف القلب والخيال مثلك»[4].

وعندما حاول العبد معرفتها عن طريق حسي: الجسد، الغريزة (وقد أبقى الحكيم على وظيفته الأساسية، وعلى ما يرمز إليه من الشهوة والخيانة) كان عقابه العنف، وذلك وفقًا لنظرية الحكيم فى العقاب:

شهرزاد:

أتعرف كيف يقتل العبد؟

العبد:

كيف؟

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٥٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٦٥.
(٣) تسعديت آيت حمادى، أثر الرمزية فى مسرح توفيق الحكيم، ص ٢٤٥.
(٤) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ١٠٥.

شهرزاد:

بعتقه...»(1).

أما شهريار، فيبدو كما تصفه شهرزاد:

«آدمى استنفد كل ما فى كلمة «جسد»، وكل ما فى كلمة ««مادة»، من معنى قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد...»(2).

وتبيّن لنا، من خلال محاور العقل والقلب والجسد، أن شخصيات هذه المسرحية تعيش حالة صراع دائم بحثًا عن الحقيقة وتخطيًا للمجهول، بحيث تغدو الأسرار الخفية شيئًا تهفو النفس إلى استكشافه لتحقق بذلك حريتها الأبدية، وهذا ما يتفق مع مفهوم الحكيم للإنسان والكون، فالإنسان عنده «ليس صاحب السلطان الأوحد، ولا هو ضد القوى غير المرئية المسيطرة على مصيره»(3). ولذلك، فإن شخصياته تناضل ضد هذه القوى التى تعترض طريقها لتحقق انتصاراً ولكنها تسقط فى نهاية الأمر(4)، لأن المأساة فى المسرحية هى مأساة اختلال التوازن بين الجسد والقلب والعقل، ومأساة شهريار هى تفضيله العقل... وبالعقل لا يصل إلى شيء(5).

٣ ـ مسرحية «سليمان الحكيم»

(أ) مصدرها

استلهم توفيق الحكيم فكرة المسرحية من حكايات «ألف ليلة وليلة»، التى تتلخص بأن صياداً عجوزاً، طاعنا فى السن، له زوجة وثلاثة أولاد، وهو فقير الحال، خرج فى يوم من

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٢) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، ص ١١٨.

(٣) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم، المفكر والفنان**، ص ١٠٥.

(٤) - Al-Hakim, Tewfik, Pour Notre terre trad. Fran,Caise, Moussalem et A.Adopol, Intr. Par - Alexandre Papadopoulo La reveue du caire 1958, p.21.

(٥) Ibidem, p. 21.

الأيام، وطرح شبكته، حتى استقرت فى الماء، ثم جذبها، فوجد فيها حماراً ميتًا. وفى المرة الثانية، وجد فيها زيراً كبيراً. ثم إنه رمى الشبكة فى الماء إلى أن استقرت، وبعدما جذبها، وجد فيها قمقماً من نحاس أصفر، فمه مختوم برصاص طبع عليه خاتم سليمان. عالج الرصاص وفكّه من القمقم، فخرج منه دخان، ما إن تكامل واجتمع حتى انتفض وصار عفريتًا. فلما رأى الصياد ذلك العفريت خاف. ثم قال العفريت: «يانبى الله لا تقتلنى، فإنى ما عدت أخالف لك قولا وأعصى لك أمرا»، فقال له الصياد: ««أيها المارد أتقول سليمان نبى الله وسليمان مات من مدة ألف وثمانمائة سنة، ونحن فى آخر الزمان فما قصتك؟»[1].

١ ـ الموضوع

استعان الحكيم بالفكرة التى وردت فى الليالى، كعنصر يضاف إلى العناصر الأخرى فى النص.

٢ ـ الحدث

غاير الحكيم فى سبب حبس المارد فى القمقم، فبينما يقول المارد فى الحكاية إن سليمان حبسه لأنه عصاه، إذ عرض عليه الإيمان والدخول فى طاعته فأبى[2]، نجد المارد فى مسرحية توفيق الحكيم يقول:

العفريت:

وقد عصيت سليمان بن داود، فلم أذهب مع من ذهب من الجن إلى مملكة احيرام لإحضار خشب الأرز وخشب السرو لبناء بيت الرب...»[3].

وعندما بشره العفريت بقتله كما ورد فى الحكاية: «أبشر ياصياد فقال الصياد بماذا تبشرنى فقال بقتلك فى هذه الساعة شر القتلات»[4].

---

(١) **ألف ليلة وليلة**، المرجع السابق، الليلة الثالثة، ج ١، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥.
(٣) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، مكتبة الآداب ١٩٤٣، الطبعة المعتمدة، بيروت ١٩٧٤، دار الكتاب اللبنانى، ص ٨.
(٤) **ألف ليلة وليلة**، الليلة الثامنة، ج ١، ص ٢٥.

استخدم الحكيم العبارة نفسها:

العفريت:

أبشر إذن ياصياد...

الصياد:

(فى أمل) أنعم وأكرم... بماذا تبشرنى؟...

«العفريت:

بقتلك فى هذه الساعة شر القتلات...»[1].

ويبتعد الحكيم عن مسار الأحداث فى الحكاية الشعبية، إذ يتفق الصياد والعفريت على أن ينقذ الصياد هذا الأخير:

«العفريت:

لست أرى غير حل واحد... أن أعود إلى القمقم. وتختمه علىّ كما كان... ثم تجثو على أقدام سليمان، فتشفع لى وتطلب العفو عنى... فإذا نجح سعيك فإنى أعطيك ما تشتهى نفسك... وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديت واجبك...»[2].

ويخالف الحكيم نهاية الحكاية، بحيث يشير الحدث الأخير فيها إلى النهاية السعيدة، وهى من العادات الفنية الشائعة فى القص الشعبى[3]، إذ يخلّص هذا الصياد المدينة المسحورة، ولكنها فى هذه المسرحية تنتهى نهاية تحمل رؤية معاصرة.

٣ ـ الشخصيات

استعان الحكيم بالشخصيات التى وردت فى حكايات الليالى: الصياد والعفريت، ولكنه غاير فى شخصية الصياد، فصياد الليالى متزوّج وأب لثلاثة أولاد، بينما جعله الحكيم فى

---

(١) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٧.

(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ١٧.

(٣) فاروق خورشيد، **فن كتابة السيرة الشعبية**، ص ٢٢٩.

مسرحيته عازبًا، وذلك ليبنى من خلال هذه الشخصية قصة حب الصياد للجارية، ويربطه بحب سليمان لبلقيس.

يقول أحمد شمس الدين الحجاجي: «يبدو الصياد في مسرحية الحكيم فاقد الحيلة، بينما كان في الحكايات ذكيًا مدبّرًا، استطاع أن يتخلّص من العفريت، فاستخدم حيلة يطلب فيها من الصياد أن يريه كيف يمكن لهذا القمقم الصغير أن يسعه، وهو العملاق. فانتفض العفريت وصار دخانًا... ودخل في القمقم»[1].

في حين ينتظر الصياد في المسرحية وصول سفن سليمان الحكيم الذى يربك العفريت:

«الصياد:

ما هذه السفن العظيمة؟

العفريت:

(في همس) سليمان...

الصياد:

(في همس) وافرحتاه... جاء الفرج»[2].

ولكن الحكيم لا يركز على صفات الصياد الواردة في الليالي، والمتمثلة في الذكاء والدهاء، ذلك لأن عودة العفريت إلى القمقم تؤدى إلى إلغاء دوره في المسرحية ووظيفته، فهو يشكل طرفا من طرفي الصراع، إذ يرمز إلى القوة في علاقتها الثنائية مع الحكمة.

لقد استعان الحكيم بعناصر الحكاية كما وردت في الليالي، ولكنه عدّل في سياق الأحداث وأضاف. كما أبقى على الشخصيتين الأساسيتين: الصياد والمارد، مجريا بعض التغيرات في حال الصياد، إذ جعله عازبا.

بما أن هذه المسرحية تنتمي بمصادرها إلى الحكاية الشعبية، وإلى المصدر الديني، فسوف ندرس توظيف هذه المصادر في الفصل المختص بالمصدر الديني، بعد أن تكتمل عناصر استلهامها.

---

(١) أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر**، ص ٢٢٠.
(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ١٥.

تنفرد مسرحية (السلطان الحائر)، من بين مسرحيات الحكيم، بأنها ذات مصدر تاريخي. ونتناول في هذه الفقرة دراسة خصائص هذه المرحلة التاريخية التي تشير إلى نشأة المماليك، وتربيتهم، وتدريبهم، ثم عتقهم حتى يتمكّنوا من استلام السلطة، وذلك لأن الحكيم قد اختار الجانب العسكري فقط من حياة المماليك.

٤ ـ مسرحية «السلطان الحائر»

(أ) المصدر التاريخي:

يمتاز القصص الشعبي بأنه ذو مرجعية تاريخية وفكرية تعكس البعد الفكري لكل مرحلة من مراحل تكوينه. وهي تنطلق من واقع معيّن تصوغه المعطيات السياسية والاجتماعية. ويتجلّى هذا الواقع في مسرحية توفيق الحكيم (السلطان الحائر)، وقد استقى موضوعها من مرحلة تاريخية تتمثل في الدولة المملوكية التي امتد حكمها إلى ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلادي، والتي نشطت فيها ظاهرة الرق، وهي تعود في جذورها إلى القرن التاسع الميلادي عندما بدأ استخدام الرقيق في الجيوش الإسلامية، ثم تمتد لتشمل عهد الأيوبيين الذين استقدموا أعداداً من الرقيق الأبيض، عرفوا بالمماليك، وذلك بعد تعرّض بلاد مصر والشام لغزو الأوروبيين الذين عرفوا بالصليبيين في النصف الأول من القرن الثالث عشر[١].

وقد تلقى هؤلاء المماليك تربية عسكرية مكّنتهم من الاستيلاء على الحكم، ومن تأسيس دولتهم على يد الأمير بيبرس سنة ١٢٦٠م، وقد جدد هذا الأمير الخلافة العباسية في القاهرة، بعدما أزالها المغول في بغداد سنة ١٢٥٨م، وبذلك يكون قد أكسب المماليك صفة شرعية، على الأقل من الناحية الدينية[٢]. ثم أوجد لهم بيئة اجتماعية خاصة بهم، تختلف في أهدافها عن أنواع المجتمعات التي فرضتها الأنظمة السابقة، وذلك نتيجة لارتباط النظام العسكري المملوكي بالإقطاع الحربي[٣].

---

(١) المقريزي، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، جزءان بولاق، ١٢٧٠هـ، ج ٢، ص ٢١٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٥.
(٣) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ج ٣، ص ٤٣٥.

الوزير:

... كان من واجبى أنا حقًا أن أعرض عليه موضوع العتق، بما له أهمية خاصة، وأن أعد ما يقتضيه من إجراءات شرعية...»[1].

ويستحين الحكيم فى ترتيب أحداثه بالحبكة التى تقوم على فكرة العتق:

القاضى:

«نعم أيها السلطان... القانون... أنت فى نظر الشرع والقانون، لست سوى عبد رقيق... والعبد الرقيق يعتبر قانونًا وشرعًا، شيئًا من الأشياء ومتاعًا من الأمتعة. وبما أن السلطان الراحل المالك لرقبتك لم يعتقك قبل وفاته، فأنت لم تزل شيئًا من الأشياء ومتاعًا مملوكًا لآخر، وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الأحرار»[2].

وهنا يحيلنا الحكيم إلى قضية المصادفة، وهى من أبرز المسلمات فى التفكير الشعبى؛ إذ «يكتفى بسبب واحد فى تفسير الظاهرة التى يفترض أن أسبابًا كثيرة قد اشتركت فى وجودها... وغالبًا ما يرد هذا السبب إلى ما يسمى بالمصادفة والحظ... فوقوع حادثة أو واقعة تنتهى فى رأى العين إلى نتائج متعارضة، فلابدّ إذن من عنصر الحظ أو المصادفة السعيدة أو السيئة تفسيرًا لما أخطأه الفحص من فروق دقيقة[3].

فيستخدمها الحكيم فى المسرحية، كعنصر أساسى محرّك للأحداث:

«الوزير:

و أسفاه... ما كان لى أن أعلم أن رجلا مثل هذا سيأتى يومًا يثرثر ويلغط...»[4].

فالمصادفة شاءت أن يلفظ النخاس هذه الكلمات التى تؤدى إلى تعقيد الأمور.

---

(١) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، بيروت، ١٩٦٠ ، دار الكتاب اللبنانى، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ص ٦١ ـ ٦٢.

(٢) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، ص ٦٧.

(٣) عبد العزيز الأهوانى، «الخيال الشعبى فى الأدب العربى»، **مجلة الفنون الشعبية**، عدد ١ ، ١٩٦٥ ، ص ٢١.

(٤) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، ص ٦٣.

وقد جعلها الحكيم محركًا مثيراً لتركيب حبكة مسرحيته، كما ذكرنا سابقًا، إذ قدر للسلطان أن تكشف قضيته، فيستسلم لها، وينتج من هذا الاستسلام خياران متصارعان، فيمثل الخيار الأول تنفيذ القانون؛ أى أن يعرض نفسه للبيع حتى يتم عتقه، أما الثانى فيمثل استخدام القوة وذلك بقتل النخاس لإخفاء السر.

ثم تعرض الحكيم لأصول السلطان ومنشئه مستنداً بذلك إلى ما ذكره العرينى: «عن استقدام سلاطين المماليك للأرقاء من ذكور وإناث. فالذكور كونوا الجيش الضرورى لاستمرارية الدولة، والإناث قد طعمن الحريم السلطانى، وقدّمهن كهبات وإنعامات للأمراء. ويعزو سبب هذا الاستقدام إلى أن المماليك السلطانية كانوا يشكلون فرقًا غير متجانسة، متعددة الأصول والانتماءات، وأهدافها متباينة، أما ترتيبها من حيث علاقتها بالسلطان فهرمى، هذا التباين أوجب على كل سلطان المجىء بجماعة من المماليك الصغار والعمل على تربيتهم دون تمييز بين جنسياتهم، فمنهم الأتراك والجركس واليونان والأكراد»[1].

وقد استعان الحكيم بهذا المصدر التاريخى ليبنى فكرته عن أصول السلطان ومنشئه فى المسرحية، وقد جسدها فيما قاله السلطان:

السلطان:

««إنها لأسرة برمتها من قدماء العبيد الأرقاء، سلاطين المماليك...الجميع جلبوا منذ نعومة أظفارهم إلى القصور، حيث نشئوا التنشئة القوية القويمة ليصبحوا فيما بعد حكامًا وقادة للجيوش وسلاطين على البلاد... وما أنا إلا أحد هؤلاء لم أشذ عنهم ولم أختلف...»[2].

ويستعين الحكيم بأغلب التفاصيل التى تتعلق بالمماليك، كالتربية والتدريب، وكيفية استقدامهم، ويشكل منها جزئيات تتبنى منها الأحداث.

---

(١) العرينى، السيد الباز، **المماليك**، ص ٧٧٨.

(٢) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، ص ٥٣.

«النخاس:

سكوتا... سكوتا... يا أهل هذه المدينة... لقد فتح المزاد... ولن ألجأ إلى تلك الأوصاف والنعوت التى يلجأ إليها عادة فى الأسواق للتحلية والترغيب... أبدأ المزاد بمبلغ صغير بالنسبة إلى سلطان: عشرة آلاف دينار»[1].

وتشير الأحداث التى استعان بها الحكيم من المصادر التاريخية إلى إحاطته بتفاصيل وعناصر تشكلت منها بنية مسرحيته. ثم استعان بمصدر الحكايات من «ألف ليلة وليلة»ليستلهم منها شخصياته.

٣ ـ الشخصيات

اختار الحكيم من الحكايات شخصيات تجسّد فى مسرحيته أدواراً رئيسية وثانوية: فالشخصيات الرئيسية قد مثلها كل من السلطان والقاضى والوزير، وهى التى تتمتع بسلطة تنفيذ القانون أو التغضية عنه، وذلك باستخدام القوة. أما الشخصيات الثانوية فهى التى تمثل الشعب بجميع فئاته: الخمار والإسكافى والغانية والنخاس. إذن، فالمجتمع الذى يصوره الحكيم هو مجتمع الحكايات بطبقاته العليا والدنيا.

وقد خصّ الحكيم، فى هذه المسرحية، بعض شخصياته بصفات تمهّد لتسيير الأحداث وفق البعد الذى يتناوله، إذ يتمتع السلطان بصفات البطل الشعبى الذى يجسّد آمال الشعب وأحلامه ورغائبه فى الحياة، كما يتمتع بالفضائل الخيّرة والمثل الحميدة التى يختلقها الخيال الشعبى.

«الوزير:

« ... ولكن مقامك العالى يا مولاى ونفوذك وهيبتك ومنزلتك العظيمة فى النفوس، كل تلك الصفات فى سموها...»[2].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(٢) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص ٦٢.

وتتجسد هذه الصفات بقول الغانية:

«**الغانية:**

... أعمالك عجيبة وعظيمة... لذلك كانت صورتك فى رأسى مرادفة للتكبر والتحجّر والقسوة... ولكن ما إن حادثتنى بهذا اللطف والتواضع حتى أصابنى شىء من الذهول والحيرة...»[1].

وظّف الحكيم الصفات الحميدة للبطل الشعبى، وذلك بإضفائها على السلطان تمهيداً لوقوف السلطان إلى جانب القانون، إذ يتم الأمر بعد تفكير عميق:

«**السلطان:**

(صائحاً فى عزة) القانون... اخترت القانون»[2].

أما باقى الشخصيات، فتتحرك مستمدة فعّاليتها من الشخصية الرئيسية المتمثلة فى السلطان، ولكن ليس كشخصيات سلبية أو جامدة، بحيث تتراءى فى المسرحية، شخصيات ذات معالم، وتتطور وتنمو، وتنبعث الفردية أو الذاتية من أعماقها[3].

فالوزير، تلك الشخصية التى لعبت دوراً مهمّا فى «الليالى» وفى الأدب الشعبى، قد وظفها الحكيم كشخصية محتال، وتقتنص الفرص، وتغرق فى الذاتية والفردية وذلك حرصا على مصلحتها الشخصية:

«**الوزير:**

... لقد نسيت هذا الموضوع تحت وطأة الموقف، وجلال الحدث وشدة الأسى، ما كان شغلنى فى تلك اللحظة إلا تأدية اليمين بين يدى المحتضر...»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٢) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، ص ٩٠.

(٣) عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر**، ص ١٩٦.

(٤) توفيق الحكيم، **السلطان الحائر**، ص ٦١.

«السلطان:

أما قاضي القضاة، ممثل العدالة، وحامي حمى القانون، وخادم الشرع الأمين، فإن من ألزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه، وطهره وجلاله، مهما يكن الثمن...

هل كان يخطر لي على بال أن أراك أنت في آخر الأمر لا تنظر إلى القانون هذه النظرة، وتجرده من رداء قدسيته، فإذا هو بين يديك لا أكثر من حيل وجمل ألفاظ وألاعيب...»[1].

مما يستدعي أن تتمكن شخصية الحاكم من تعميق التجربة الديمقراطية، وأن شرعيته لن تتدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ، كما أن الطريق الديمقراطي السليم، المؤدي إلى العدل، هو الذي يكشف عن إنسانية الإنسان، كما كشف السلطان شخصية الغانية الفاضلة، وهي شخصية نمطية مستوحاة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، بما تحمله من مكر المرأة ودهائها وكيدها، إلى سواها من صفات، تحقق بواسطتها المرأة أغراضها[2].

«الجلاد:

لأنها كاذبة...'مخادعة... محتالة...»[3].

ولكن الحكيم يحرر هذه الشخصية من نمطيتها ويجعلها تتطور بدينامية الحدث، كما يجعلها عنصراً مهماً في تطويره إلى حد جعل فيه الحل مرتبطاً بقرار منها، فهي الفاسقة المخادعة في نظر الشعب، غير أن مصير السلطان مرتبط بها. كما يصنفها كطرف في الصراع الإضافي الذي يقوم بين الصالح الخاص والصالح العام، إذ يقوى هذا الصراع ما يدور في نفس السلطان من نضال مماثل بين القوة والقانون، أو بين مصلحته الشخصية ومصلحة المجتمع حتى تسود العدالة.

ولكن هذا الصراع يدور بعيداً عن الشعب، فتحقيق العدالة أمر ينبغي أن يناضل من أجله الشعب الذي يقف في هذه المسرحية موقفاً سلبياً لا يكترث لمصيره ولا لمصير بلاده. ومع ذلك تبقى المسرحية دعوة إيجابية لتحقيق العدالة في المجتمع، كما تدل على وعي الحكيم وجود مشكلات متراكمة، ورثها النظام الجديد من السلطان القديم مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٠ ـ ٢١١.

(٢) ألفة الأدلبي، نظرة في أدبنا الشعبي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٤، ص ٥٩.

(٣) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص ٢٦٩.

الخاتمة

شكّلت الحكاية الشعبية إطاراً لمسرحيات الحكيم الثلاث، وخاصة الحكاية المستمدة من الليالى، «الصياد والعفريت» فى (سليمان الحكيم) و «المدينة المسحورة ومدينة النحاس» فى (شمس وقمر)، وبعض الرموز من شخصية شهرزاد/ المعرفة، وشخصية الجارية فى (السلطان الحائر).

وكان فى كل مسرحية يتعرّض لقضية إنسانية مستقلة، كالبحث عن الحقيقة فى (شهرزاد) وقد أبرزها من خلال الصراع القائم فى داخل شهريار الذى يحاول الانعتاق من جسده، بحثا عن الحقيقة. وتحقيق العدالة فى (سليمان الحكيم) و (السلطان الحائر). أما مسرحية (شمس وقمر)، فقد تناول فيها الحكيم قضية العمل وتحقيق الذات، مشيراً إلى الصراع بين الخالق والمخلوق.

تمهيد

نحاول في هذا الفصل رصد المصدر الديني لمسرحيات الحكيم التراثية، وقد تنوعت بين التوراة والقرآن وكتب التفسير الإسلامية، كما نسعى إلى تقصى العناصر التى استخدمها في إطار الحدث المكوّن لنصوصه من خلال هذه المصادر، ومدى استخدامه للشخصيات التى وردت فيها، وذلك لتتبع مسار آلية العمل التى تمت بواسطتها صياغة المسرحيات: «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم» و«صلاة الملائكة» و«محمد رسول الله».

وقد عالج قصة «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم» موظفا الأطر العامة منها، ومضيفا إلى الأحداث ما يمكّنه من التعبير عن فكرته ورؤيته المسرحية، وكذلك في مسرحية «صلاة الملائكة»، ولكنه في مسرحية «محمد رسول الله» اختار من المصادر ما يشير إلى نشر محمد للدين الإسلامي.

مسرحية «سليمان الحكيم»

تمتاز هذه المسرحية بأنها مزيج من ثلاثة مصادر، تحكم الكاتب فى كل عنصر من عناصرها، فحللها، ثم أعاد تركيبها من جديد، إذ اغتنى من إيحاءات الماضى، وتدعم من قصص التوراة، وحلّق فوق المعقول بمعجزات القرآن التى حفلت بها قدرات سليمان الحكيم، بما سخر له من الجن. وقد تضافرت هذه العناصر لتشكل بنية مسرحية، تولّدت عنها رؤية الحكيم وبعده الفكرى.

أ ـ مصدرها

لايكتفى بمصدر واحد أو مصدرين لأعماله المسرحية، فهو الباحث والمتقصى دائما، وقد استعان فى هذه المسرحية بمصادر قصصية ودينية توراتية، وإسلامية، وبعدما حددنا مصدره القصصى فى الفصل الذى خصصناه للمصدر القصصى، نقوم بدراسة مصدره الإسلامى. إذ استعان بالقرآن واستضاء بآياته، وبما ورد فى كتب التفسير من شروحات وتفسيرات.

١ ـ الموضوع

أستخلص الحكيم من هذه المصادر مجمل ما يتناول حكمة سليمان وعدله، ثم بنى فكرته التى تتناول قضية الصراع بين الحكمة والقدرة.

٢ ـ الحدث

ساق الحكيم أحداثه الأولى فى المسرحية التى يمكن أن نعتبرها تمهيدا للأحداث التالية، مستعينا بما ذكره النيسابورى[١] عن الهدهد، طائر سليمان الحكيم: «أن سليمان الحكيم بعد أن حج إلى البيت الحرام، خرج من مكة صباحا، فوافى صنعاء وقت الزوال وذلك فى مسيرة شهر، فوافى أرضا أعجبته إلا أنه لم يجد فيها ماء، فأرسل الهدهد للاستدلال على مكان الماء»[٢]. فجاءت هذه الحادثة فى مسرحية الحكيم كما يلى:

---

(١) هو الحسين بن محمد بن الحسين القمى النيسابورى المعروف بنظام الدين (٨٥٠هـ/ ١٤٤٦م) مفسّر من علماء الإمامية. اشتغل بالحكمة والرياضيات. ولد فى قم وعاش فى نيسابور. له **«تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان»**، وهو يقع فى ثلاثة أجزاء فى التفسير، ويعرف بتفسير النيسابورى. راجع: **الموسوعة الفلسفية**، مخطوطة، الأعلام، ج٣.

(٢) النيسابورى، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، حاشية ١٩، ج٣، دون دار نشر، لات، ص٩٥.

«سليمان (للهدهد) أين كنت؟ وأين موضع الماء الذى أرسلتك تبحث عنه وتدلنا عليه؟»[1].

وكذلك أستعان بما ورد فى القرآن حول الحادثة نفسها «وتفقد الطير فقال مالى لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين»[2].

ويروى الطبرى الحادثة نفسها فيقول: «إن سليمان كان إذا خرج من مجلسه عكفت عليه الطير، وقام الجن والإنس حتى يجلس على سريره، الذى كان يجلس فيه، فتفقد الطير وكان فيما يزعمون يأتيه يوما من كل صنف من الطير طائر، فنظر فرأى من أصناف الطير كلها حضره، فقال مالى لا أرى الهدهد»[3].

ثم يضيف الحكيم حدث تأخر الهدهد مسترشدا بالآية التالية: «لأعذبنه عذابا شديداً أو لأذبحنه أو ليأتينّ بسلطان مبين»[4] فيلمح إليه فى المسرحية:

«سليمان: لأعذبنه عذابا شديدا... جئنى به»[5].

كما يستوحى فكرة الهدهد الآخر الذى يرافق هدهد سليمان مما ذكره البيضاوى: «أنه رأى هدهدا واقعا فانحط إليه فتواصفا، فطار معه لينظر ما وصف، ثم رجع بعد العصر فحكى ما حكى»[6]. فيصوغها فى مسرحيته: «صادوق : ... لقد أبصر الهدهد وهو آت من جهة البحر... ورآه قد انحط إلى جوار هدهد آخر فوق الشجرة.. ثم طارا معا»[7].

وقد مهد الحكيم بهذه الفكرة لظهور بلقيس ومملكتها سبأ، وذلك عن طريق الهدهد أيضا:

---

(١) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص٤٢.
(٢) سورة النمل، الآية ٢٠.
(٣) الطبرى، **جامع البيان فى تفسير القرآن**، القاهرة، المطبعة الميمنية، ١٣٢١هـ، ج١٩، ص١١.
(٤) سورة النمل، الآية ١٨.
(٥) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص٢٤.
(٦) البيضاوى، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ، ١٣٢٠هـ، ج٣، ص١٢٥.
(٧) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص١٩.

«سليمان: صه... صه... لاتقطعوا حديثه... تكلم أيها الهدهد... امرأة جميلة تحكمهم؟ وأوتيت من كل شئ يزهو به الملوك، ولها عرش عظيم من ذهب وفضة مكلل بالجواهر؟...

سليمان: صه... دعه يخبرني... أجب... من هي؟ ملكة سبأ...

صادوق: سبأ...

آصف: لا علم لي بخبر هذه البلاد...

صادوق: بأي دين يدينون؟

سليمان: أجب أيها الهدهد. ماذا يمجدون الشمس؟...»[1].

وقد استعان الحكيم بما ذكره القرآن عن هذه الملكة: «فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين * إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شئ ولها عرش عظيم * وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لايهتدون»[2].

ويستلهم الحكيم من القرآن حدثا آخر يتحرك في منحى متصاعد من خلاله يسارع سليمان الحكيم لتقصي الحقيقة: «قال سننظر أصدقتَ أم كنتَ من الكاذبين * اذهب بكتابي هذا فألقه إليهم ثم تولى عنهم فانظر ماذا يرجعون»[3].

سليمان: (كأنه لايصغي إليهما) أيها الهدهد! سننظر أصدقت أم كذبت... يا صادوق... اكتب كتابا باسمي واختمه بختمي... ادع فيه ملكة سبأ إلى المجيء إليّ واعرض أمرها علي... واربط الكتاب بساق الهدهد ثم أطلقه في الفضاء...»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٥ ـ ٢٦.
(٢) سورة النمل، الآية ١١٥.
(٣) المصدر نفسه، الآية ٢٧ ـ ٢٨.
(٤) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص٢٧.

كما أخذ من القرآن حدث الاجتماع الذى تستشير فيه بلقيس رجال دولتها:

«قالت يا أيها الملأ أفتونى فى أمرى، ما كنت قاطعة أمراً حتى تشهدون* قالوا نحن أولو قوة وأولو بأس شديد والأمر إليك فانظرى ماذا تأمرين»[١].

وفى المسرحية، يقول رئيس الجيش:

«رئيس الجيش: نحن أولو بأس شديد أيتها الملكة. ولنا جيش قوى. فلماذا نذعن لسليمان؟..

الوزير الأول: ولكنك تعرفين يا مولاتى أن لك نفسا تضىء الظلمات، وإحساسا وذكاء طالما هدياك إلى ما ينبغي أن يصنع فى إحراج الأزمات ... إن بلاد سبأ ما بلغت هذا الشأو إلا بفضل بلقيس وقلبها وشعورها...»[٢].

وقد أشار الطبرى إلى قوة بلقيس وسلطتها ذاكرا: «أولوا مشورتها ثلاثمئة واثنى عشر كل رجل منهم على عشرة آلاف»[٣].

ويستخدم الحكم الفكرة التى أشار إليها القرآن والمتعلقة برفض بلقيس خوض الحرب مع سليمان الحكيم:

«قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون»[٤] وتقول بلقيس فى المسرحية:

«لقد قلت لكم أول مرة أن الحرب وبال، وأن سليمان ملك قوى الشوكة عظيم اللسان. فإذا ظفر بنا ودخل ديارنا، خرّبها ودمّرها وجعل أعزة أهلها أذلة. ولكن رئيس جيشى كما سمعته يصر على رأيه، واثقا من شدّة بأسه، طامعا فى النصر على صاحب العدوان...»[٥].

---

١) سورة النمل، الآية (٣٢ ـ ٣٣).

٢) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص٣٦ ـ ٣٧.

٣) الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، ج١٩، ص٨٦.

٤) سورة النمل، الآية ٣٤.

٥) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص٣٦.

ثم يضع الحكيم حبكة مسرحيته مستعينا بما ورد فى القرآن عن رفض سليمان للهدية التى أرسلتها له بلقيس:

﴿ وإنى مرسلة إليهم بهدية فناظرة بم يرجع المرسلون* فلما جاء سليمن قال أتمدوننى بمال فما آتان الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون* ارجع إليهم فلنأتينهم بجنودٍ لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون﴾[1].

واستخدم الحكيم هذا الحدث فى المسرحية كما يلى:

«بلقيس: عادوا بهذه السرعة؟ ... أدخلهم... (تلتفت إلى رجالها) أصغوا إلى ... لقد كتمت عنكم أمرا. أنى يوم تلقيت كتاب سليمان، خطر لى من ساعتى أن أبعث رسلا يحملون هدية منى إليه، حتى أتبيّن غرضه، والآن قد عاد الرسل، فاستمعوا إلى ما جاؤوا به.

الرسول: الهدية يا مولاتى... قد ردها الملك سليمان... قائلا لنا: لا حاجة بى إلى هديتكم ولا وقع لها عندى... ارجعوا إلى بلقيس وقومها... ولنأتينكم بجنود لاقبل لكم بها... إذا لم تأت هذه الملكة إلىّ وتعرض أمرها علىّ...»[2].

فتوافق بلقيس على شروط سليمان الذى يفكر باستقدام عرشها، فيجسد الحكيم هذا الحدث مستعينا بما ذكره القران:

﴿ قال يأيها الملأ أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين* قال عفريت من الجن أنا ءاتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين* قال الذى عنده علم من الكتب أنا ءاتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك...﴾ [3]. وتشير المسرحية إلى هذا الحدث:

«سليمان: نعم ... أيكم يأتينى الآن بعرشها قبل أن تأتى؟...

(داهش الجنى يشق الطريق مسرعا إلى الصياد هامسا).

الجنى: (هامسا) أنا آتيه به قبل أن يرتد إليه طرفه...»[4].

---

(١) سورة النمل، الآية (٣٥ ـ ٣٧).
(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص٣٩.
(٣) سورة النمل، الآية (٣٨ ـ ٤٠).
(٤) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص٦٥.

ويتخذ الحكيم حادث بناء الصرح، فيورده فى مسرحيته مستعينا بما جاء فى القرآن:

﴿ قيل لها ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لُجّة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير * قالت رب إنى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين﴾ [1].

وفى المسرحية تتساءل بلقيس:

«بلقيس: (على العتبة) ما هذا أيضا يا سليمان؟...

سليمان: صرح شيدته لك...

بلقيس: لى أنا؟...

سليمان: نعم ... تقدمى ...

بلقيس: (تكشف عن ساقها وكأنها تخاطب نفسها) كيف أجتاز هذه اللجة؟...»[2].

ويصف الجنى الصرح قائلا:

«الجنى: إنه قوارير وزجاج...كما تعلم... تنسى عاجلا صنعك وعملك...»[3].

كما استخدم الحكيم حدث بساط الريح الذى ذكره القرآن:

﴿فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب﴾[4].

وقد جاء فى المسرحية:

«الصياد: حقا... إنهما لاتريان غير هذه السماء الزرقاء ذات السحب البيضاء... ولكن كيف يكون سليمان وبلقيس فى مثل هذه السماء؟...

الصياد: وهذا البساط يسير بهما...

الجنى: كالسفينة تدفعها يد الريح...»[5].

---

(1) سورة النمل، الآية ٤٣.
(2) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص١٠٧.
(3) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص١٠١.
(4) سورة ص، الآية ٣٦
(5) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص١٠٤ ـ ١٠٥.

وقد ركّز الحكيم على طريقة موت سليمان كما وردت فى القرآن:

﴿ فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته، إلا دابة الأرض تأكل منسأته، فلما خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين﴾ [1].

ويشير الحكيم فى المسرحية إلى الطريقة نفسها:

«(عصا سليمان تتفتت، وينهار جثمانه على الأرض..)

الكاهن: جثمان سليمان...!

آصف: خرّ على الأرض... خرّ على الأرض!...

الصياد: حذار أن تسمع الجن بأمر موته...

آصف: (يشير بإصبعه) انظر ... انظر... إلى هذه الجيوش الجرارة من دابة الأرض حول عصاه... أنها كانت تقرضها لكل هذا الزمن... حتى نخرتها... فانكسرت تحت ثقل جثمانه..» [2].

ولم يقتصر استلهام الحكيم هذه المصادر على الأحداث التى أقام عليها بنيان مسرحيته، بل شمل حبكة الحب التى ساقت الأحداث فى منحى صراعى متطور بين الحكمة والقدرة، وقد استوحاها من التوراة: «فذهب سليمان وراء عشتروت، إلهة الصيدونيين وملكوم رجس العمونيين، وعمل سليمان الشر فى عينى الرب ولم يتبع الرب تماما كداود ابيه. فغضب الرب سليمان لأن قلبه مال عن الرب إله إسرائيل» [3].

٣ ـ الشخصيات

اتخذ الحكيم اسم بلقيس في مسرحيته، وهو اسم شائع فى المصادر الإسلامية [4]. ولم يرد لا في التوراة ولا في القرآن. أما شخصية المنذر، فقد استوحاها من بعض الروايات التى تذكر أن سليمان خيّر بلقيس، بعدما أسلمت، فى من تتزوج فقالت: «مثلى لاينكح الرجال مع السلطان. فقال: النكاح فى الإسلام. فقالت: أن كان كذلك فزوجنى إذن تبع ملك حمدان فزوجها إليه ثم ردها إلى اليمن» [5].

---

(١) سورة سبأ، الآية ١٣.

(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص١٨٤.

(٣) **التوراة**، الملوك الأول، ١١، الإصحاح الحادى عشر.

(٤) أبو الفداء، الحافظ بن كثير الدمشقى، **البداية والنهاية**، بيروت، مكتبة دار المعارف، ١٩٦٦، ج١، ص٢١.

(٥) النيسابورى، **تفسر عجائب القرآن**، ج ١٩، ص ١٠٢.

وعن شخصية الجن، ذكر بعض المفسرين اسم صخر ليكون الجنى الذى تشير إليه الآية «بعفريت من الجن»، فقد اختلف المفسّرون فى تسمية هذا العفريت، فذكر أن اسمه «كودن»[1]، وقيل إن اسمه «ذكوان»[2]، أو «صخر»[3].

فاستعان الحكيم بشخصيتى صخر وداهش:

«يتقدم العفريت صخر من بين صفوف الجن...» [4].

كما يميز بين الاثنين.

«(داهش الجنى يشق الطريق مسرعا إلى الصياد هامسا)»[5].

وكذلك شخصية من «عنده علم الكتاب» فقد اختلف المفسرون فى تحديدها، فقيل إنه رجل من الإنس ويسمى يمليخا[6]. وقال آخرون الذى عنده علم الكتاب كان آصف[7]، كما قيل هو الخضر أو جبريل عليه السلام[8].

وقيل أيضا إن الكتاب هو المنزل فيه الوحى والشرائع[9]، ويكفى أن يكون هذا المخلوق عالما ويمكن أن يكون الجنى داهشا.

ويصف الحكيم سليمان بالصفات والمميزات التى وردت فى كتاب الطبرى: «إنى أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشئ الا وجاءت الريح وأخبرته»[10]:

«سليمان: صه! كأنى أسمع دق طبول...!

---

(١) الطبرى، **جامع البيان فى تفسير القرآن**، ج ١٩، ص ٩٣.
(٢) النيسابورى، **تفسير عجائب القرآن**، ج ١٩، ص ١٠٠
(٣) البيضاوى، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل**، ج ٤، ص ١١٧.
(٤) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٦٥.
(٥) المصدر نفسه، ص ٦٧.
(٦) الطبرى، **جامع البيان فى تفسير القرآن**، ج ١٩، ص ٩٣.
(٧) المرجع نفسه، ص ٩٤.
(٨) النيسابورى، **تفسير عجائب القرآن**، ج ١٩، ض ١٠١.
(٩) الطبرى: **جامع البيان فى تفسير عجائب القرآن**، ج ١٩، ص ٩٧.
(١٠) المرجع نفسه، ج ١٩، ص ٧٩.

صادوق: لست أسمع شيئا..

سليمان: إني أراها آتية من بعيد...»[1].

ويشير الحكيم إلى ما خص الله به سليمان من قدرة على سماع جميع أصوات هذا الكون:

صادق: إنك لتعرف لغة النمل...

سليمان: اسمعوا إنها تصيح بأعلى صوتها..»[2].

وبعد الإلمام بمصدر الحكيم الديني الإسلامي، نحاول رصد العناصر التي استعان بها من المصدر التوراتي، وهي تقتصر على توضيح وتلوين صورة سليمان الشاعر[3].

وقد ألمح إليها الحكيم في مسرحيته:

«سليمان: (يرفع رأسه) أقرأت نشيد إنشادي؟»[4]

ثم يذكر الحكيم قوة سليمان وقد استوحاها من التوراة، ففي المسرحية:

«آصف: أهناك ملك وعرش لم يخضع لمجد سليمان الذي دانت له ملوك الحثيين وملوك آرام وخدمة ملك صورحيرام وملك باشان وملك الأموريين وتسلط على جميع الممالك من النهر الى آخر أرض فلسطين. سليمان المتعاظم على كل ملوك الأرض في الغنى والحكمة»[5].

وقد أشارت التوراة إلى سلطته وقوته العسكرية:

كان متسلطاً على جميع الملوك من النهر إلى فلسطين»[6]

كما كان جميع ملوك الحثيين وملوك آرام يخرجون عن يدهم الفضة لسليمان[7].

---

(١) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ٦٤..

(٢) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ٢١ .

(٣) التوراة، سفر نشيد الإنشاد، الإصحاح الأول، ص ٩٨٥.

(٤)توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ١١٥ .

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٦ .

(٦)التوراة، سفر الملوك، الإصحاح الرابع.

(٧) المصدر نفسه، الإصحاح العاشر.

وأنه جعل سحرة على شعوب الحثيين والأموريين والفرزيين والجويين واليبوسيين[1]، وذكرت التوراة أيضا «أن حيرام ملك صور كان يقوم بخدمته، وأفاد الحكيم أيضا مما ورد في التوراة، عن قوة سليمان إنها: «ألفان وأربعمائة مركبة واثنا عشر ألف فارس وأربعون ألف مزود خيل»[2].

وفى المسرحية تذكر بلقيس:

«الفضة والذهب فى أورشليم مثل الحجارة، والأرز كالجميز الذى فى السهل من الكثرة.. ولسليمان ألف وأربعمائة مركبة ، واثنا عشر ألف فارس وأربعة آلاف مزود »[3].

ذكرت التوراة أخبارا كثيرة عن عدل سليمان ومنها عدله فى قضية المرأتين الزانيتين اللتين جاءتا الملك ليفصل فى أمر الطفل[4]، وقد استعان بها الحكيم فى مسرحيته[5].

وحدد الحكيم عدد نساء سليمان، مسترشدا بما جاء فى التوراة، إنه: سبع مئة من النساء السيدات وثلاثمائة من السرارى»[6]

وفى المسرحية يحدده صادوق كما يلى:

«صادوق: البالغات الألف عددا.. من مؤابيات وعمونيات وأدوميات وصيدونيات وحثيات..»[7]

ثم ركز الحكيم على الحكمة وهى أهم الصفات التى وهبها الله سليمان الحكيم، وقد ألمحت اليها التوراة بالصيغة التالية:

«فتعاظم الملك سليمان على كل ملوك الأرض فى الغنى وفى الحكمة. وكانت كل الأرض ملتمسة وجه سليمان لتسمع حكمته التى جعلها الله فى قلبه»[8].

---

(١) المصدر نفسه، الإصحاح الرابع.

(٢) التوراة، الإصحاح الرابع.

(٣) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ٣٩ ـ ٤٠.

(٤) التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الثالث.

(٥) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ٢٨.

(٦) التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الحادى عشر.

(٧) المصدر نفسه، الإصحاح الحادى عشر.

(٨) التوراة، سفر الملك الأول، ١٠ و ١١، الإصحاح العاشر.

وقد صاغها الحكيم بأسلوب حوارى:

«سليمان: ... اسأل ما أعطيك. أعط عبدك قلبا فهيما ليحكم شعبك، ويميز بين الخير والشر، وقال ربك: من أجل أنك قد سألت هذا الأمر ولم تسأل لنفسك أياما كثيرة ولا سألت لنفسك غنى وسألت أنفس أعدائك بل سألت تمييزا أو حكمة... هوذا أعطيتك قلبا حكيما...»[1].

استوحى الحكيم فكرة موضوعة من القرآن والتوراة مستخدما الصفات التى خص بها الله سليمان: الحكمة والقدرة، كما استعان بالأحداث التى وردت فى سورة النمل، ولم يضف إليها إلا القليل، وبالشخصيات التى وردت فى القرآن والمصادر الإسلامية، واستخدم حكاية الصياد والعفريت ليستوحى منها هاتين الشخصيتين.

ب ـ توظيف المصادر القصصية والدينية فى مسرحية «سليمان الحكيم»

فى تناوله لهذه المسرحية، التى تتكون من نواة قصصية يخيم عليها مناخ المعجزات الدينية، يوظف الحكيم عنصر القدرة الخارقة عند سليمان، ليظهر اختلال توازن هذه القدرة نتيجة انعدام الحكمة، وذلك فى علاقة ثنائية تتصارع فيها الحكمة والقدرة.

لقد صور لنا الحكيم شخصية سليمان الحكيم العادلة موظفا العناصر الأسطورية والدينية التى تدعم هذه الصفة:

«الصياد: أيها الملك.. إنى صياد فقير... وإنى لأسمع عن عدلك وحكمتك ... وأريد أن أعرض عليك قضية، راجيا أن تنصفنى كما أنصفت تلك الأم التى نازعتها فى ولدها امرأة اخرى.. ألست أنت الذى حكم ذلك الحكم العادل.. فأمرت بأن يشطر الولد شطرين، وأن يعطى شطر للواحدة وشطر للأخرى.. وبذلك ظهر الحق»[2].

وفى مجال آخر يؤكد الحكيم حكمة سليمان فى استخدام العدل:

«سليمان: أترى من حقك أن تملك الروح المحبوس داخل الإناء؟ ألا ترى العدل أن تأخذ الإناء وتعطينى الروح...

---

(١) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ٧٤.

(٢) توفيق الحكيم سليمان الحكيم، ص ٢٨.

الصياد: إن الله لم يرزقنى إلا إناء فارغا..

سليمان: (يطرق لحظة ثم يرفع رأسه) ربما كان الحق فى جانبك أيها الصياد. إن الله إذ يمنحنا ذلك الإناء الكبير وهو جسدنا لا يمنحنا إياه خاليا من الروح. لكن اسمع هنالك شرط..

الصياد: ما هو الشرط أيها النبى؟

سليمان: إن الله ليحمل الجسد تبعات أعمال الروح.. إذا أحسنت عاد على الجسد احسانها، وإذا اساءت عادت عليه إساءتها.. أفهمت ما أعنى....»[1].

يشكل هذا الموقف من سليمان الحكيم دليلا على حكمته التى طلبها من الله فى صلواته إليه، ليحكم شعب الله وليميز بين الخير والشر:

«سليمان: نعم... نعم... قلت ذلك وحسن كلامى فى عين ربى. فقال لى: من أجل أنك قد سألت هذا الأمر.. سألت تمييزا أو حكما.. هوذا أعطيتك قلبا حكيما..

سليمان: (كالمخاطب نفسه) لقد أعطانى ذلك.. لسر لست بعد أدركه..»[2].

وحين تتصارع الرغبة فى نفس نبى ويسير وراءها، فإن الحكمة وقدرتها على أن تقيم العدل تختفى ولا يبقى فى نفس النبى غير شئ واحد هو الحصول على ما يريد، «إذ استخدم سليمان قدرته فيما لا ينبغى، دعا سبأ ليدعوها إلى الإيمان ، فضلّ عن ذلك وأرادها أن تؤمن به وتعطيه قلبها..»[3].

ثم يجعل الحكيم من عنصر الحب الحبكة الأساسية فى المسرحية، هذا الإحساس الذى بإمكانه أن يعمى البصر ويفقد الإنسان حكمته وعقله:

«بلقيس: حقا يا سليمان.. إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى....

سليمان: أجل يا بلقيس...

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠ ـ ٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٥.

(٣) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ١٦٩.

بلقيس: أعجوبة موحدة أمام القدرة...

سليمان: وأمام الحكمة..»[1].

وعلى مستوى هذه الثنائية، تتصارع علاقتا الحب والحكمة، فيفقد التوازن ويختل:

«سليمان: ربما كانت الحكمة الحقيقية هي في أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته... وها أنه قد فشلت في ذلك... وإذا بصيرتي تطفأ لحظة تحت رياح قدرتي العاتية..»[2].

وتقف في الجهة المقابلة لشخصية سليمان شخصية الصياد التي من خلالها ربما كان الحكيم قد هدف إلى إقامة نوع من التعادلية بين الحب والعدل والحكمة، ويظهر ذلك من خلال ما يورده الصياد:

«الصياد: ... إني لم أجعل لك.. فإذا كنت رجلا شريفا ذا ضمير فأعتقني . فقلت لها: يا سيدتي أنت حرة لساعتك فاذهبي حين شئت، ولاتظني أنك ذاهبة بمالي.. فذاك عرض جاء وزال ولما تمضي ساعة... إنما أنت ذاهبة بقلبي... فوداعا إلى الأبد...»[3].

ولكن سليمان يتخلى عن الحكمة:

«سليمان: ولكنك عدت فأصغيت الى صوت حكمتك وضميرك، قبل أن تسير خطوة نحو الخطيئة.. ولكني أنا.. أنا الذي سار في طريقها خطوات...»[4].

ومثلما يركز الحكيم على هذا العنصر الذي أفقد سليمان حكمته، فهو يركز أيضا على عنصر آخر يستوجبه إقامة العدل، وذلك باعتماد القدرة على الحكمة، واتخذ الحكيم الجن رمزا للقوة العمياء.

وتساوت بلقيس مع سليمان في فقدان عدالة الملكة، فضلت طريقها إلى رجل عندما ضلّ نبي طريقه إلى المرأة. فبلقيس أحبت منذرا وأرادت أن تملكه.

ويتصاعد هذا الخيط المتصارع بين القدرة والحكمة، ثم يؤدي إلى فقدان العدل أو عدم إقامته، وينعكس ذلك في الحالة التي يعيشها سليمان والتي تصوّر الصراع النفسي الذي يعانيه:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ٩٠ ـ ٩١.
(٤) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ١٦٥.

«سليمان:

هى القوة يا بلقيس... تعمى بصائرنا أحيانا عن رؤية عجزناً الآدمى، وتنسينا ما منحنا من قوة... وتزين لنا المضى فى كفاح لا أمل فيه... فنسير بغرورنا تحت نظرات الرب الساخرة...»[1].

وتأخذ الحكمة معنى دينيا أو وجدانيا عاطفيا، فهى ليست الحكمة العقلية، ولكنها حوار بين القلب والعقل، والإرادة الإنسانية والإرادة الإلهية[2].

وهكذا، يتجلى الصراع بين الحكمة والقدرة، ولكن فى لحظة يختل التوازن، فتتفجر فكرتها وتدحض فكرة القدرة على حساب الحكمة، ويأخذ الصراع تفريعاته إلى صراع بين العقل والقلب، فالقدرة لم تفشل فى المسرحية إلا فى ميدان القلب[3]، مما أدى إلى انعدام وجود العدالة.

٢ـ مسرحية «أهل الكهف»

كتب توفيق الحكيم هذه المسرحية، بعد عودته من باريس، فى عام ١٩٣٦، وقد استوحى موضوعها الأساسى من مصادر دينية: إسلامية ومسيحية.

أ ـ المصادر الإسلامية

اطلع الحكيم على عدة مصادر إسلامية تبحث فى أصول قصة الكهف التاريخية، كالكشاف للزمخشرى[4]، وجامع البيان للطبرى[5]، فأفاد منهما فى بناء أحداث مسرحيته، ولكنه استوحى فكرته الأساسية من سورة أهل الكهف[6].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٥.
(٢) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم الفنان والمفكر**، ص ١١٧.
(٣) المرجع نفسه، ص ١١٦.
(٤) محمد بن عمر أبو القاسم، الزمخشرى (ت ٥٣٨ هـ/ ١١٤٤م) ولد فى زمخشر، إمام عصره فى اللغة والنحو والبيان والتفسير. سموه جار الله لأنه جاور بمكة. كان معتزلى الاعتقاد، له **«المفصل فى النحو»** و **«الكشاف عن حقائق التنزيل»**، و**«الفائق فى غريب الحديث»** و**«أساس البلاغة»**. راجع: **الموسوعة الفلسفية**. مخطوطة، الأعلام، ج ٣، (حرف الزاى).
(٥) أبو جعفر، محمد بن جرير الطبرى (ت ٣١٠ هـ/٩٢٣م)، مؤرخ وموسوعى، ومفسر ومحدث. ولد فى آمل، طبرستان. تنقل بين إيران والعراق وسورية ومصر، وأقام فى بغداد وتوفى فيها. اختار لنفسه مذهبا فى الفقه، له **«جامع البيان فى تأويل القرآن»**، و**تاريخ الأمم والملوك**، و**اختلاف الفقهاء**. راجع: **الموسوعة الفلسفية**، مخطوطة، الأعلام، ج ٣، (حرف الطاء).
(٦) سورة الكهف، الآيات: ٨ ـ ٩ ـ ١٠ ـ ١١ ـ ١٢ ـ ١٣ ـ ١٤ ـ ١٦ ـ ١٧ ـ ١٨ ـ ٢٠ ـ ٢١ ـ ٢٤.

وتعرض قصة «أهل الكهف»، كما وردت فى القرآن، نموذجا للإيمان فى النفوس، وكيف تطمئن به، وتؤثره على زينة الأرض، فتلجأ إلى الكهف، حتى يعّز عليها أن تعيش مع الناس الملحدين، كما تشير إلى أن الله وقى هذه النفوس المؤمنة الفتنة وشملها بالرحمة.

وذكرت المصادر الإسلامية الأخرى هذه القصة وقد جاءت كما يلى:

روى الزمخشرى أن أهل الإنجيل عظمت فيهم الخطايا وطغت ملوكهم حتى عبدوا الأصنام وأكرهوا على عبادتها، وكان من شدد فى ذلك هو الملك دقيانوس الذى أجبر فتية من أشر قومهم على الشرك وتوعدهم بالقتل. فأبوا إلا الثبات على الإيمان والتصلب فيه، ثم هربوا إلى كهف ومروا بكلب فتبعهم، طردوه فأنطقه الله وقال: «ما تريدون منى، أنا أحب أحباء الله، فناموا وأنا أحرسكم»[1].

وذكر الطبرى هذه القصة، وهى لا تختلف كثيرا عن رواية الزمخشرى، فأشار إلى أن الفتية فى هروبهم مروا بصاحب زرع، وهو على مثل أمرهم، فالتمسوا منه مأوى انطلق معهم حتى آواهم الليل إلى الكهف، فدخلوه، فقالوا: نبيت هنا الليلة، ثم نصبح إن شاء الله، فقرروا رأيكم.، فضرب الله آذانهم، فخرج الملك فى صحابه حتى وجدوهم قد دخلوا الكهف، فلما أرادا رجل أن يدخل عليهم أرعب، فلم يطق أحد أن يدخل، فقال قائل: «ليس لو كنت دخلت عليهم قتلتهم؟ فقال: بلى، قال، فابن عليه باب الكهف، ودعهم فيه يموتون عطشا وجوعا، ففعل»[2].

ب ـ المصدر المسيحى:

وقع حادث استيقاظ أو بعث أهل الكهف من كهفهم فى عصر الإمبراطور ثيودوسيوس، فهذا ما تجمع عليه كل الروايات القديمة، فأثار الدهشة فى نفوس الناس، مما دفعهم إلى تسجيله فى كتبهم أو تواريخهم. أما حادث اختفاء اهل الكهف ودخولهم ليناموا فى هذا الكهف فهو ما تضاربت وتناقضت فيه الروايات[3].

---

(١) الزمخشرى، **الكشاف**، القاهرة، المطبعة البهية المصرية، ١٣٣٤ هـ، ج ١، ص ٥٦٢ ـ ٥٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦٧.

(٣) جيبون، **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها**، ترجمة أحمد نجيب هاشم، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٦٠.

ذكر هذه القصة الكاتب المسيحي ثيودوريت (٣٩٣ ـ ٤٦٦) الذى أصبح راهبا ثم مطرانا، وفى عام ٤٢٢ فى كورهوس بسوريا، كما ذكر جيبون قصة أهل الكهف أو «النائمين السبعة» قائلا: إنه عندما خرج أحدهم من الكهف للبحث عن شئ من طعام ـ وهو يدعى بإمبليخوس ـ لم يستطع هذا الرجل، ان يتعرف على مدينة أفيسوس، والتى تقول إحدى الروايات، إن الكهف يقع بالقرب منها. وازدادت دهشة يامبليخوس، عندما وجد طبيبا ضخما، قد نصب بصورة علنية مكشوفة على بوابة أفيسوس. ثم أثار دهشة الناس بملابسه الغريبة، والعملة القديمة التى أعطاها لخباز، ويعود تاريخها الى عصر دكيوس فاكتشف بإمبلخيوس السر وعاد إلى الكهف، لينام هو ورفاقه بضع مئات من السنين، فأسرع أسقف أفيسوس وقساوستها لزيارة هذه الكهف، ورأوا أصحاب الكهف الذين ما إن سردوا قصتهم حتى لفظوا أنفاس الحياة[1].

استعان الحكيم بالمصدر الإسلامى والمسيحى، واستلهم منهما قضية البعث، ومن إيحاءات الأحداث التى وقعت فى المصدرين، صاغ أحداث مسرحيته بطريقة تومئ إلى التأثيرات التى ظلت مخيمة على تشكيل بنيته المسرحية.

١ ـ الموضوع

استهل الحكيم مسرحيته ببعث أهل الكهف، وأما عناصر الموضوع الأخرى فقد ألمح إليها تلميحا، كما أوحى بها غالياس فى المسرحية:

«غالياس: ألم أحدثك يا مولاتى فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء، إن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دوقيانوس، ولم يظهروا ولم يعلم عنهم شئ. قد لبث معاصروهم ينتظرون اوبتهم وينشئون عنهم الأساطير، مؤكدين عودتهم..»[2].

٢ ـ الحدث

صاغ الحكيم أحداث مسرحيته من مكونين أساسين فى القصة كما وردت فى جميع مصادرها، التى درسنا، وهما المكان والزمان.

---

(١) جيبون، **اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها**، ص ٦١.

(٢) توفيق الحكيم، **أهل الكهف** ، اربعة فصول، بدأ فى كتابتها فى سنة ١٩٢٨ ، نشرت فى القاهرة بمطبعة مصر سنة ١٩٣٣م. دار الكتاب اللبنانى، الطبعة الأولى المعتمدة، بيروت، ١٩٧٨ ، ص ٣٨. عن إميل كبا، **النزوع الطبقى فى مسرح توفيق الحكيم**، اطروحة دكتوراه مخطوطة، ص ٢٤٨.

٣ ـ المكان:

استند الحكيم إلى رواية، ذكرها الزمخشرى[١] ، عندما اختار مدينة طرسوس مكمانا تقه فيه احداث المسرحية، وذلك لأن طرسوس متواردة لدى العرب، فهى ترتبط بتاريخهم عندما كانت تمثل الحدود الحالية بين الأرض العربية وتركيا، وهو إذ اختار اسما معروفا لدى العرب فلأنه يريد أن يكتب تراچيديا إسلامية مرتبطة بتراثهم.

أما الكهف الذى اتجه إليه الفتية، فقد أسماه بكهف الرقيم، وقد تعددت الروايات والآراء حول معنى الرقيم: فالطبرى يذكر أن الرقيم هو اسم قرية[٢] ويذكر البيضاوى[٣]، عندما فسر قوله تعالى:

«إن أصحاب الكهف والرقيم»[٤] بأن الكهف غار فى الوادى والرقيم اسم الوادى، ويرى آخرون أن المعنىّ به لوح، أو حجرة أو كتاب كتبت عليه قصة أهل الكهف، وذلك استنادا إلى قوله تعالى «وما أدراك ما سجّين* كتاب مرقوم»[٥].

٤ ـ الزمان

وأخذ الحكيم ما ذكره الطبرى عن زمان الحدث، وذلك من خلال ربطه بصورة العصر الذى نام فيه أهل الكهف، وهو عصر الملك دوقيانوس، ويسمى جيبون ديوسيوس Dacus الذى اضطهد المسيحيين [٦].

«**يمليخا**: مذ رأيتكما راكضين هربا من المذبحة حدست وعجبت، ولكن إذ أذهلنى أمر نجاتكما عن كل شئ، وأتينا الكهف، فسكنت إلى نفسى..

مشلينيا: ما الذى حيرك من أمرنا..

يمليخا: دقيانوس عدو المسيحية ما كان يعلم أن وزيره مسيحيان...»[٧].

---

(١) الزمخشرى، **الكشاف**، ص ٢٦٤.

(٢) الطبرى، **جامع البيان فى تفسير القرآن**، ص ١٢١ ـ ١٤٣.

(٣) عبدالله بن عمر، أبو الخير ناصر الدين البيضاوى (ت ٦٨٥هـ/ ١٢٦٨م). ولد فى البيضاء قرب شيراز. أحد مفسرى القرآن. ولى القضاء فى شيراز. أهم تصانيفه: «**أنوار التنزيل وأسرار التأويل**» «**ومنهاج الوصول فى علم الأصول**». راجع: **الموسوعة الفلسفية**، مخطوطة، الأعلام، ج ٣، (حرف الباء).

(٤) سورة أهل الكهف، آية ٩.

(٥) البيضاوى، **انوار التنزيل وأسرار التأويل**، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٣٢٠ هـ. ج ٣، ص ٢٣١.

(٦) سورة المطففين ، آية (٨ ـ ٩).

(٧) توفيق الحكيم، **أهل الكهف** ، ص ٨.

ثم حدد الكاتب المدة الزمنية التى نامها الفتية بثلاثمئة عام، وقد ذكر ذلك حين خرج يمليخا ليرى غنمه:

«**يمليخا**» أتدرى كم لبثنا فى الكهف؟

مرنوش: أسبوعا (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) شهرا على حسابك الخرافى.

يمليخا: (على نحو مخيف): مرنوش، إنا موتى. آه اشباح..

مرنوش: ما هذا الكلام يا يمليخا؟

يمليخا: ثلاثمئة عام... تخيل هذا ... ثلاثمئة عام لبثنا هنا فى الكهف»(١)

عندما حدد الحكيم مدة إقامتهم فى الكهف بثلاثمئة عام، كان قد استند إلى الكازرونى(٢)، على مدة لبثهم ثلاثمئة سنة وادادت تسعا، إذ اعتبرت ثلاثمئة سنة قمرية؛ لأن التفاوت بين ثلاثمئة سنة شمسية وثلاثمئة سنة قمرية تسع سنين قمرية.(٣)

ولم يعرف أهل الكهف، حين استيقظوا، شيئا عن المدة التى مكثوها، وتحدث القرآن عن تساؤلهم فى الآية التالية ﴿ وَكَذَلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيَتَسَاءلُوا بينهم قال قائلٌ منهم كمْ لبثتمْ قالوا لبثنا يوماً أو بعضَ يومْ قالوا ربكَم أعْلَم بِما لبثتم﴾(٤).

استخدم الحكيم هذه الآية:

«**مشلينيا**: كم لبثنا هنا؟

مرنوش: يوما أو بعض يوم..

مشلينيا: ومن أدراك؟

مرنوش: وهل ننام اكثر من هذا القدر؟

مشلينيا: صدقت...»(٥).

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٤.

(٢) الكازرونى (٠٠٠ ـ١١٠٢ هـ) عبدالله بن حسن، العفيف الكازرونى، فقيه نفى، مفسر، مشارك فى عدة علوم. من أهل مكة، تعود نسبته إلى كازرون من بلاد فارس. من آثاره، حاشية على تفسير البيضاء.
ـ عادل نويهض، **معجم المفسرين من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر**، مجلدان، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط ١، ١٩٨٣، مجلد ١، ص ٣٠٦.

(٣) أبو الفضل الكازرونى، هامش تفسير البيضاوى، مخطوط، القاهرة، ٣ أجزاء، الجزء الثالث، ص ٢٢٢.

(٤) سورة **الكهف** الآية (١٩).

(٥) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٥ ـ ٦.

وعندما استعان الحكيم بالحدث، كما ورد فى القرآن، لم يتقيد به، انما حركة وأضفى عليه السمة الدرامية حتى ليكاد يخفى تأثره بالنص الأصلي.

ثم استعان بالآية ﴿ وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ﴾[1].

وليوضح الحكيم تأثير عامل الزمن، أخذ عن رواية الطبرى ما لاءمه منها، ومما ذكره الطبرى»: دنا يمليخا من الذين يبيعون الطعام فأخرج الورقة التى كانت معه، فأعطاها لرجل منهم فقال: «بعنى بهذه الورق يا عبدالله طعاما، فأخذها الرجل فنظر إلى ضرب الورق ونقشها، فعجب منها ثم طرحها إلى رجل آخر، ثم جعلوا يتطارحونها بينهم ويتعجبون منها، ثم جعلوا يتشاورون بينهم، ويقول بعضهم لبعض: إن الرجل قد أصاب كنزا»[2].

وفى رواية أخرى للزمخشرى، ورد أنهم: «مروا براع معه كلب، فتبعهم على دينهم ودخل الكهف، فكانوا يعبدون الله فيه، ثم ضرب الله على آذانهم، وقبل أن يبعثهم الله حكم مدينتهم رجل صالح مؤمن. وقد أختلف أهل مدينته فى البعث بين معترفين وجاحدين. ودخل الملك بيته وأغلق بابه ولبس مسوحا وجلس على رماد وسأل ربه أن يبين لهم الحق. فألقى الله فى نفس رجل من رعيانهم وهدم ما سد به فم الكهف ليتخذه حظيرة لغنمه. ولما دخل المدينة من بعثوه لابتياع الطعام، أخرج الورق وكان من ضرب دقيانوس اتهموه بأنه وجد كنزا. فذهبوا به الى الملك وقص عليه القصة. انطلق الملك وأهل المدينة معه وأبصروهم وحمدوا الله على الآية الدالة على البعث ﴿ ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَى لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا﴾[3]، والآية ﴿وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ﴾[4]. ثم قالت الفتية يستودعك الله ونعيذك من شر الجن والانس. ثم رجعوا إلى مضاجعهم وتوفى الله أنفسهم[5].

يتلاءم هذا الحدث مع مسرحية الحكيم ويدعم بناءها، ولكنه غاير ما لا يمكن توظيفه فى سياق احداث مسرحيته، فالذى اكتشف هذه الحادثة هو صياد أبرز له يمليخا ما معه من مال، فوقع الشك فى نفسه عندما رأى النقود، لقد ضربت فى عهد دقيانوس[6]، هرب

---

(١) سورة الكهف، الاية ١٧.

(٢) الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، ص ١٢٦.

(٣) سورة الكهف، الآية (١).

(٤) سورة الكهف ، الآية (٢).

(٥) الزمخشرى، الكشاف، ص ٥٦٨.

(٦) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٦.

يمليخا ثم ذهب لصياد ليخبر عندما وصل الى قصر الملك بأن كنزا من عهد دقيانوس قد عثر عليه أحدهم[1].

لم يلتزم الحكيم بهذا الحدث وذلك ليقيم موقفا متوازيا مع بعده الفكرى، ولكنه يشكل ثغرة لا تمكن من اقتراب أهل الكهف من الناس أو الناس من الكهف، وليمهد بسبب ما لعودتهم إلى الكهف.

كما استخدم أيضا رواية أخذها عن الطبرى وتتضمن: «أن الملك أمر أن يجعل لكل منهم تابوتا من الذهب فأتوه فى المنام، فقالوا له: إنا لم نخلق من ذهب ولا من فضة، ولكنا خلقنا من تراب والى التراب نصير. فاتركنا كما كنا فى الكهف على التراب حتى يبعثنا الله»[2].

استوحى الحكيم من هذه الرواية عودة أهل الكهف، مولدا من عناصرها مكونات تتجلى فى حقولها الدلالية التى وردت فى المسرحية، كالصراع مع الزمن، والحب، والإيمان التوراتى، والبعد الفكرى.

٥ ـ الشخصيات

لم يقتصر ما أخذه الحكيم من هذه المصادر، على عنصرى الزمان والمكان والحدث، بل لقد تعداها إلى شخصيات المسرحية.

وقد اختلفت المصادر وتضاربت الآراء حول عددهم: ففى رواية الزمخشرى التى نسبها إلى الإمام على بن أبى طالب[3]، ورد: «كانوا سبعة نفر، أسماؤهم يمليخا ومكشلينيا وميشلينيا وهؤلاء أصحاب يمين الملك، وكان يساره مرنوش ودميرنوش وشادونوش وكان يستشير هولاء الستة فى أمره، والسابع الذى رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس، واسم مدينتهم أفسوس، وكلبهم قطمير...»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢) الطبرى، **جامع البيان فى تفسير القرآن**، ص ١٣٧.

(٣) على بن أبى طالب (ت ٤٠ هـ ـ ٦٦١م). رابع الخلفاء الراشدين. ربيب النبى محمد وابن عمه وصهره على ابنته فاطمة. خاض معارك المسلمين فى بدر وأحد وخيبر والخندق. تمت بيعته بعد مقتل الخليفة الثالث عثمان بن عفان (ت ٣٥هـ/ ٦٥٦م). قتل على يد خارجى. كنيته أبو تراب. راجع: **الموسوعة الفلسفية**، مخطوطة، ج٣، حرف (أ).

(٤) الزمخشرى، **الكشاف**، ص ٥١٥.

وعندما اختار هذه الأسماء، عمد إلى تخفيفها، فصارت: يمليخا وميشلينيا ومرنوش، وقد جعلهم الشخصيات الرئيسية لمسرحيته، ثم عرف بها، كما ورد في حوار بين غالياس والملك:

«غالياس: (في فرح كذلك) : صحيح يامولاى... هم... هم... ثلاثة رابعهم كلب: القديس مرنوش، والقديس ميشلينيا والقديس يمليخا والكلب قطمير. كما جاء في كتاب الراهبين...»[1].

كما استعان برواية الزمخشرى التي حددت وظيفة هذه الشخصيات: فميشلينيا صاحب يمين الملك. ومرنوش صاحب يسار الملك، ولكنه غاير في شخصية يمليخا، إذ جعله الراعي.

واستلهم القرآن عندما اختار الكلب الباسط ذراعيه في الوصيد[2].

وقد ورد في القرآن: «... وَكَلْبُهم بَاسِطٌ ذرَاعَيْه بالوَصيد...*» [3].

أما الشخصبيات التي أضافها الحكيم فهي بريسكا ومؤدبها غالياس. وبريسكا الحفيدة التي تشبه إلى حد بعيد جدتها، حبيبة ميشلينيا. كما أضاف شخصية غالياس المربي، وهي شخصية شديدة الإيمان بالعقائد المتوارثة وقد جعل شخصية بريسكا أحد عناصر بناء الحبكة في المسرحية.

لقد قام الحكيم ببناء موضوع مسرحيته من سورة أهل الكهف التي وردت في القرآن، ثم استعان بالمصادر الإسلامية لصياغة أحداثها: بعث أهل الكهف وتساؤلهم عن مدة إقامتهم في هذا الكهف. كما استعان بالشخصيات التي وردت في القرآن ولكنه اختار منها ثلاثا ورابعهم كلب، وقد أضاف إليهم ثلاث شخصيات.

ب ـ توظيف المصدر الديني في مسرحية «أهل الكهف»

يتّجه الحكيم في تفسير المصدر الديني تفسيرا كونيا، فيثير قضية البعث التي تناولتها المصادر الأسطورية الفرعونية في (إيزيس وأوزيريس) ثم شملتها الديانتان المسيحية والاسلامية، مستعينا بالمصدر الديني الإسلامي وتحديدا بسورة «أهل الكهف» لاستلهام هذه

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧.

(٣) سورة الكهف، الآية ١٧.

القضية، وقد استخدم هذا المصدر كإطار عام فى صياغة هذه المسرحية، وفى بناء الأحداث التى شكلت ثلاثة مستويات من الصراع:

ـ الصراع بين العقل والقلب والإيمان.

ـ الصراع بين العقل والإيمان.

ـ الصراع بين القلب والايمان من جهة والزمن من جهة أخرى.

ويقوم كل مستوى منها على مجموعة من العلاقات الثنائية تمثلت بشخصيات يمليخا الراعى وميشلينيا ومرنوش الوزيرين.

وظف الحكيم الصراع بين العقل والقلب من خلال علاقة حب تربط بين لريسكا وميشلينيا الذى أدرك أنه ينتمى الى زمنين مختلفين أديا إلى فشل تجربته مع بريسكا الحفيدة، وذلك عندما حاول أن يحيى بريسكا الجدة فى حبه لبريسكا الحفيدة:

«ميشلينيا: (كمن أصابه خبل يمد يديه نحوها): بريسكا، عزيزتى، تعالى .. أنت هى ـ .. رباه.. انت لست اياها.. لست اياها... ومن تكونين إذن؟ أنت؟ أنائم أنا؟ أحى أنا؟ أكون فى حلم مضطرب مختلط. إلهى؟ إلهى، أعطنى النور، أو أعطنى الموت، اليقظة، النوم، العقل، العقل ... مرنوش أين أنت يا مرنوش؟ أين نحن؟ أين نحن الآن؟ أحلام الكهف؟ أهى أحلام الكهف؟ أنا فى حقيقة؟ أنا فى الكهف؟ ما هذه الأعمدة؟ (يتخبط بين العمد فى البهو) الى يا مرنوش... يا يمليخا.. إنا لا نصلح للحياة.. إنا لا نصلح للزمن.. لست لنا عقول... لا نصلح للحياة...»[١].

وتكشف شخصيتا مرنوش ويمليخا المستوى الثانى من الصراع الذى يدور بين العقل والإيمان، ونستجلى ذلك من خلال الحقول الدلالية التى شكلت معنى الحوار بين مرنوش المولع بعائلته ويمليخا:

«يمليخا: كم تحب أهلك؟

مرنوش: إنما أنا أحيا بهما ولهما..

يمليخا: صبرا، إن رحمة الله قريبة...»[٢].

---

(١) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٩٧

(٢) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ١١

ويوحى الحوار التالى ببداية الصراع بين مرنوش العقلانى ويمليخا:

«**مرنوش**: حقيقة. قرب السماء من الأرض. تلك الرحمة التى لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار....

يمليخا: لا تسخر... إن الله حق...

مرنوش: لا شأن لك بنا هاهنا... نحن اللذان أوقعنا بنفسينا فى التهلكة، ومع ذلك... فإنى ما أوقعت نفسى....

يمليخا: كل شئ على هذه الأرض بأمر الله...

مرنوش: إلا ما نحن فيه، فقد حدث بفعل الإنسان....

يمليخا: (مستنكرا) استغفر الله. هذا كلام لا يلفظه مؤمن»[1].

يتضح لنا هذا الصراع الذى يتمثل فى شخصيتين متناقضتين، شخصية يمليخا المؤامنة إيمانا نورانيا يعبرعنه بنفسه قائلا:

«يمليخا: إنى أؤمن بالمسيح لأنه حق. ولا يمكن أن تكون هذه البشرية قد بذلت أرواحها وسفكت دماءها من أجل شئ غير الحق...»[2].

أما مرنوش فهو يمثل المحب لأهله، ويمثل أيضا العقل فى صراعه مع الإيمان التنويرى:

«مرنوش» (يصيح): إن لى عقلا قبل كل شئ، إن لى عقلا..! ها هو ذا فى رأسى أحس وجوده . وهذا الكلام الذى تقول ينكره هذا العقل...»[3].

وتتشابك هذه المستويات الثلاثة فى مجموعة من العلاقات الثنائية تدور فى فلك الزمن الذى يتخذ مسارين فى هذه المسرحية: التاريخ والزمن.

وتشير الرموز المستخدمة فى المسرحية إلى صراع يعبر عنه مرنوش باعترافه بهذا الواقع:

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٥٨.

«مرنوش: إننا ملك التاريخ... ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن... فالتاريخ ينتقم...»[1].

ومثلما وظف الحكيم الإطار العام للأسطورة، وسياق الأحداث التى وردت فى سورة «أهل الكهف»، فقد استعان كذلك ببعض العناصر التراثية المرتبطة بالمعتقدات الشعبية كالقديس أو الولى، وقد وظفه الحكيم كجزئية تشير بمدلولها إلى الإيمان النورانى الذى يمثله كل من الراعى يمليخا والمربى غالياس، وتشير كذلك إلى قضية البعث:

«**غالياس**: إني أفهم الحقيقة. لقد كانت قديسة لاريب فيها: وبالأمس عثرت على سفر قديم ورد فيه أن إحدى وصائفها تسمعها دائما تقول: «إني أنتظر كل يوم... وسأنتظر، ولن أمل الانتظار حتى يعود»[2].

وترد الإشارة إلى فكرة البعث:

«**غالياس**: المسيح يا مولاتى، تنتظر يوم عود المسيح من السماء»[3].

وفى مجال آخر يؤكد غالياس إيمانه بالبعث:

«بريسكا: ولكن يا أبت ، ها قد أوشك أن ينساهم الناس في عصرنا هذا.

غالياس: أجل يا مولاتي.. إن القديسين لا يظهرون إلا فى عصر ينسون فيه...

الملك: أتؤمن إذن بهذا يا غالياس؟

غالياس: (فى حماسة وفرح) كل الإيمان يا مولاى، نعم ، الآن لا ريب عندى فى انهم هم. ولقد أظهرهم الله في عصرك السعيد يا مولاى لأنك مسيحي مؤمن بإله واحد، ولأن عصرك عصر المسيحية الزاهرة..[4]».

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦.
(٤) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٣٩.

وتبرز في هذا المحور فكـــرة الصراع بين القلب والإيمان، وتعبر عنه الأميرة بريسكا:

الأميرة «لاشك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة، لو أنها استطاعت...

غالياس: لا تتهكمي يا مولاتي، أتوسل اليك لا تتهكمي بجدتك العظيمة...»[1].

وتمثل بريسكا الطرف الذي يؤمن بالحب:

«الأميرة: إنك قلت لي مرة يا غالياس إنها سمعت تقول ـ كلما أرغموها على الزواج ـ إنها مرتبطة بعهد مقدس لن تحنث به.

غالياس: أصبت يا مولاتي...

الأميرة: ترى مع من هذا العهد المقدس؟

غالياس: مع الله يا مولاتي. مع من غير الله تريدين؟

الأميرة: كنت أحسبه مع من اختاره قلبها..»[2].

ويتمثل هذا الصراع بين أطراف أخرى، بين مشلينيا وبريسكا من جهة ومرنوش وحبه لابنه وحنينه إلى منزله من جهة أخرى، إذ يمكن تفسير عودة الثلاثة إلى الكهف بالحكم إعداما على كل من لا يدرك ان الإنسان كائن زماني، وهذا ما يتجلى في تلك المقاربة بين مصر والزمن، أي مصر التي لا تشيب:

«مرنوش: لا فائدة من نزال الزمن... لقد أرادات مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة: كما قال لي يوما قائد جند عاد من مصر، كل صورة فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان... كل شئ شاب.. ولكن الزمن مثل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال.. ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كتب عليها أن تموت...»[3].

ولكننا نرى أن موت مصر ومحاربتها للزمن الذي قتلها، يكمنان في الإقرار بفعل الزمان:

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٦

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٥.

(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٢٣

«مرنوش» نعم الزمن يحلمنا.

مشلينيا: كى يمحونا بعد ذلك؟

مرنوش: إلا من استحق ذكره فيبقى فى ذاكرته...»[1].

مشلينيا: وما يمنع؟ نحن فى مكان واحد وفى حالة واحدة تتسلط علينا أفكار واحدة..»[2].

وقد رأى الحجاجى أن الحكيم: كان اختياره لقصة أهل الكهف ليعرضها فى أعقاب ثورة أجهضت، وحكم مستبد ظالم يطغى على أهلها.

ولم يبق لمصر كى تستعيد وجودها وتبعث من جديد غير القلب: وهو بذلك سيعيد بناء مصر الجديدة» .[3].

وكذلك محمود أمين العالم الذى اعتبر أن القلب وحده قادر على هزيمة االزمن وذلك بانتصاره على العقل[4].

ولم يكن البعث الذى عبرت عنه المسرحية، بعثا لشخوصها بقدر ما هو إيحاء بالخلود التى آمنت به مصر القديمة:

«إن مصر القديمة.. كلها كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة ملكت عليها فكرها وقلبها وعقائدها ومشاعرها: البعث، وهى كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم: وجهها الأول: الموت: ووجهها الثانى الزمن، وجهها الثالث: القلب، ووجهها الرابع: الخلود...»[5].

من التراث أيضا، استعان الحكيم بأسطورة يابانية تتخذ دلالة تدعم فكرته عن البعث وعدم الشك فى الحب، وذلك لما ورد فيها: إن صيادا خرج من إقليم يوشا للصيد فى قاربه ولم يعد، ولكنه ما لبث أن ظهر مرة خرى، بعد مضى أربعة قرون على اختفائه، مواجها مصيره.

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ١١٦.
(٣) شمس الدين الحجاجى، **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر**، ص ٣٠٨.
(٤) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم، الفنان والمفكر**، ص ١٠٦.
(٥) توفيق الحكيم، **زهرة العمر**، ص ١٧٤.

وتشير هذه الأسطورة إلى الموضوعات المشتركة بين البشرية والتشابه الذى تتصف به عناصرها: البعث بعد مضى زمن على الاختفاء، وعدم الشك فى الحب.

٣ ـ مسرحية «صلاة الملائكة»:

أ ـ مصدرها:

استخدم الحكيم المصدر الدينى كإطار رمزى لفكرة الصراع بين الخير والشر. وقد ورد فى التوراة أن هذا الصراع كان يدور بين قايين وهابيل: فهما ولدا حواء وآدم. وكان هابيل راعيا للغنم وقايين عاملا فى الأرض[١].

«وحدث من بعد أيام، أن قايين قدم من أثمار الأرض قربانا للرب. وقدم هابيل أيضا من ابكار غنمه من سمائها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه، ولكن إلى قايين لم ينظر فاغتاظ قايين جدا وسقط وجهه. فقال الرب لقايين لماذا اغتظت ولماذا سقط وجهك إن أحسنت فلا رفع. وإن لم تحسن فعند الباب خطية رابضة واليك اشياقها وأنت تسود عليها. وكلّم قايين هابيل أخاه، وحدث إذ كانا فى الحقل، أن قايين قام على هابيل أخيه وقتله. فقال الرب لقايين اين هابيل اخوك، فقال لا أعلم. أحارس أنا لأخى. فقال ماذا فعلت، صوت دم أخيك صارخ إلىّ من الأرض، فالآن أنت ملعون من الأرض التى فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها، تائها وهاربا تكون فى الأرض...»[٢].

١ ـ الموضوع:

استعان الحكيم بهذا النص، مستلهما منه الفكرة التى وردت فى المسرحية عن:

الملك الأول: أتراهم نسوا قول إلهنا لقابيل: «ماذا فعلت؟... صوت أخيك صارخ إلىّ من الأرض... فالآن ملعون أنت من الأرض التى فتحت فاها لتقبل من يدك دم أخيك...

الملك الثانى: ومالترى الأرض قائلة، وهى تفتح اليوم فاها، لتقبل لججا متلاطمة من دماء مليون «هابيل»...»[٣].

---

(١) الكتاب المقدس،كتب العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس فى شرق الأوسط،سفر التكوين، الإصحاح الرابع.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) توفيق الحكيم، صلاة الملائكة، ضمن مجموعة المسرح المنوع ١٩٢٣ ـ ١٩٦٦، المطبوعة النموذجية،لات،ص ٨٣٢.

٢ ـ الحدث:

استوحى الحكيم حدث القتل كما ورد في التوراة، كما استعان بحدث غواية الحية لحواء بواسطة التفاحة، وقد جاء في النص التالي من التوراة:

«... وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا، فقالت الحية للمرأة لن تموتا. بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين بالخير والشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وان الشجرة شهية المنظر. فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل، فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان...»[١].

وأعاد الحكيم تصوير هذا الحدث بوصفه للتفاحة، وبترغيب الملاك بها، بأسلوب حواري جعله بين الفتاة والملك:

«الفتاة: تخرج من حقيبتها تفاحة كل هذه التفاحة لقد قطفتها فجر اليوم، من شجرة تفاح برية، في مدخل الغابة... إنها لم تزل خضراء، ولكن عصيرها حلو شهي»[٢].

وفي حوار آخر يجسد الحكيم إحساسا بالخوف قد اعترى الملاك وهو يتناول التفاحة، محاولا في ذلك التلميح إلى الأثر الديني:

«الملك: ينظر إليها طويلاً

الفتاة: لماذا تنظر إليّ هكذا؟

الملك: يتناولها ولا يأكلها»..[٣].

وبعد ان اجتمعت لدى الحكيم هذه الأحداث الفرعية التي أدت الى طرد آدم من الجنة، استعان بالحدث الرئيسي الذي ورد في النص التوراتي:

«وقال الرب الإله هذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر، والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل ويحيا الى الأبد. فأخرجه الإله من جنة عدن

---

(١) التوراة، سفر التكوين، ٢، ٣، الإصحاح الثالث.

(٢) توفيق الحكيم، صلاة الملائكة، ضمن مجموعة المسرح المنوع، ص ٨٣٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٣٥.

ليعمل في الأرض التي أخذ منها. فطرد الإنسان وأقام شرقي جنة عدن الكَرُوبيمَ ولَهيبَ سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحياة[1].

وفي الحوار التالي:

«الملك الأول: ناظرا إلى التفاحة في يده آه.. لكن مع ذلك...

الملك الثاني: ما هذه التفاحة؟ أنت أيضا طردوك من الأرض بتفاحة كما طرد آدم من السماء..»[2].

٣ ـ الشخصيات:

وردت الشخصيات التوراتية كرموز تعبر عن فكرته. ولكنه استعمل اسم آدم. وقد ورد في التوراة تحت اسم (دم) وكذلك اسم قابيل الذي ورد في المصدر التوراتي باسم قايين.

ثم استعان بشخصيات دينية أخرى. كالملائكة والراهب:

«الفتاة تنظر: هذا راهب فيما أرى...

الملك: من أين أنت قادم أيها الراهب؟

الراهب: من الويل الأكبر والليل الأبهم والخطب الأعظم الذي حاق البشر... هناك حيث يمطر الإنسان أخاه الإنسان نارا محرقة. دونها نار جهنم...»[3].

لقد صاغ الحكيم هذه المسرحية مستعينا بالفكرة الأساسية التي وردت في التوراة، معتمدا على أول جريمة قام بها قابيل، إذ قتل أخاه هابيل، ثم أقام بنيان مسرحيته من خلال أحداث وشخصيات جديدة باستثناء الملك ذي المدلول الديني.

---

(١) التوراة، سفر التكوين، ٣، ٤، الإصحاح الثالث.

(٢) توفيق الحكيم، صلاة الملائكة، ص ٨٥٥.

(٣) نفسه، ص ٨٣٧.

ب ـ توظيف المصدر الديني في مسرحية «صلاة الملائكة»

يوظف الحكيم المصدر الديني كإطار يجسد من خلاله موقفه من قضية العدل الاجتماعي الذي يحقق السلام «حتى ينجلي أمامنا مستقبل الإنسان على هذه الأرض»[1]، وذلك في مسار العلاقة الثنائية التي تعبر في هذه المسرحية عن الصراع بين الدين والعلم:

«**الملك**: كفى تنابذا.. لماذا لا تتفقان؟ وكلاكما مؤمن، وكلاكما راهب: فما الدين الا إيمان القلب، وما العلم إلا إيمان العقل..

العالم: أصبت... كفى تنابذا بين العلم والدين منذ مئات السنين.

الملك: آه.. لو اتحد العقل والقلب من قديم ضد الغريزة الحيوانية، لكان للإنسانية اليوم شأن آخر...»[2].

وعلى الرغم من محاولة إقامة التوازن والتعادل، كما جاء في المسرحية:

«الملك: ثق يا أخي الراهب أن القلب والعقل ـ وهما الملكتان النورانيتان العلويتان في الإنسان لا يمكن أن يمكثا طويلا في أسر المخالب والأنياب...»[3].

فإن الاختلال يقع، وترجح كفة الشر واللا عدالة:

«الملك: اللهم اشهد... أني لم أرد تركهم ولا التخلي عنهم»[4].

لقد وظف الحكيم هذا الصراع وتاريخ بدء الجرائم منذ قايين وهابيل، لتصوير الحالة التي تتجسد على الأرض في صراع بين الخير والشر، وبين الأطماع والغرائز البشرية والإيمان، مستعينا بما ورد في التوراة عن طرد آدم من الجنة لمخالفته إرادة الله، ويقاربها بما يجرى على الأرض:

«الملك الثاني: ما هذه التفاحة؟... أنت أيضا طردوك بتفاحة، كما طرد آدم من السماء...»[5].

---

(١) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى،ص ٢٠٦.
(٢) توفيق الحكيم،صلاة الملائكة، ضمن مجموعة المسرح المنوع،ص ٨٤٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ٨٥٤.
(٥) توفيق الحكيم، صلاة الملائكة،ص ٨٥٥.

٤ ـ مسرحية «محمد رسول الله»

ازدهرت حركة استلهام الإسلاميات والسيرة النبوية فى الأدب العربى، فى مستهل هذا القرن. وكان أبرز من عالجها: محمد حسين هيكل[١] عباس محمود العقاد[٢]، وطه حسين[٣] . وتناولها كل منهم بأسلوب مغاير لأسلوب الآخر، فهيكل قد وضعها فى قالب سيرة تاريخية. وصاغها العقاد فى صورة تحليلية ثم أدرجها ضمن سلسلة العبقريات. أما طه حسين فقد عرضها فى كتابه «على هامش السيرة».

فى حين حاول توفيق الحكيم مسرحتها، مستخدما أسلوب المؤرخ الذى يستند إلى الحدث التاريخى بأمانة ودقة، ويقول فى ذلك:

«عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها واستخلصت ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك فى موضعه كما فى الأصل»[٤].

مما يشير إلى أن هاجس الحكيم الوحيد كان الدقة العلمية والحقيقة التاريخية، وليس خصائص النفس الإنسانية التى تبدت فى سيرة محمد وتأثرها بما يساورها من ملابسات الحياة.

أ ـ مصدرها

تعتبر «سيرة ابن هشام» من أهم المراجع التى استمد منها الحكيم الأحداث التالية برهان الوحى[٥] ، زواج الرسول من خديجة[٦]، وعدوان المشركين على المستضعفين[٧].

تكونت هذه السيرة من حلقات كثيرة، تعددت فيها الوقائع التى ازدحمت بالشخصيات من رجال ونساء. كما اتسعت رقعة الأرض التى كانت مسرحا لها بفعل

---

(١) محمد حسين هيكل، حياة محمد، بيروت، دار الكتاب العربى، ط ٩

(٢) عباس محمود العقاد، عبقرية محمد، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٣.

(٣) طه حسين،على هامش السيرة، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٦٣.

(٤) توفيق الحكيم،محمد رسول الله، بيروت دار الكتاب اللبنانى، كتبت فى خمسة فصول، ١٩٣٦ ،القاهرة، لجنة التأليف، القاهرة مكتبة الآداب ١٩٧٣، عن إميل كبا، ص ٢٦٠.

(٥) ابن هشام السيرة النبوية، مصطفى الباس الحلبى، القاهرة،١٩٣٦، ج١ ص٢٥٣.

(٦) المرجع نفسه،ص ١٩٨.

(٧) المرجع نفسه، ص ٣٦٠

الحروب الكثيرة التى تؤرخ لها، مما أدى إلى تراكم أحداث وشخصيات يجعل تلخيصها أمرا صعبا وشائكا، لهذا عمد الحكيم إلى ترتيب وقائعها فى مسرحيته وفق نظام محدد،كما يقول:

على أن تنسيق هذه الوقائع لم يتبع فيه النظام المعروف فى كتب التاريخ، لما هو مفهوم من أن هذا الكتاب ليس عملا تاريخيا ولا علميا وإنما هو عمل فنى»[1]،كما أنه انطلق من الموضوعات التى تتعلق بنشأة الرسول والوحى، والمعارك التى خاضها:

«بحيرا: (لمحمد همسا) يا غلام، أسألك بحق اللات والعزى ألا ما أخبرتنى عما اسألك عنه.

محمد: لا تسألنى باللات والعزى شيئا. فوالله ما أبغضت شيئا قط بغضهما»[2].

ويشير الحكيم إلى دعوة الرسول:

«محمد: ولكن الله بعثنى بشيرا أو نذيرا، فإن تقبلوا ما جئتكم به فهو حظكم فى الدنيا والآخرة، وان تردوه على اصبر لأمر الله بينى وبينكم...»)[3].

كما يصور إذلال قريش للنبى:

«النبى يدخل والتراب على رأسه...

فاطمة: (تلتفت إلى هيئة النبى وتصيح) أبى، من صنع بك هذا؟

محمد: (فى صوت المتعب) هؤلى عليك...

فاطمة: أهى قريش؟....»[4].

---

(١) توفيق الحكيم ، محمد رسول الله، ص ٧

(٢) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٤) نفسه، ص ٥٤.

ولكـــن الحكيم ركــز فى هذه المسـرحـيــة على المعـارك التى خـاضـهـا النبى ضـد المشركين[1]:

«عمر: إنها والله الحرب بيننا وبين مكة...»[2].

استلهم الحكيم فى هذه المسرحية/ السيرة الأحداث والشخصيات، كما وردت فى مصادرها، وذلك للتركيز على نشر الدعوة الإسلامية ، ولم يضف إليها حدثا أو شخصية، إنما اكتفى بتقديمها بصيغة حوارية ممسرحة.

ب ـ توظيف المصدر الدينى فى مسرحية «محمد رسول الله»

فى هذه المسرحيـة، لا نستطيع تلمس البعد الفكرى الذى يتناوله الكاتب، وقد أكد الحكيم فى مقدمة المسرحية، نفيه لأى بعد، وذلك بقوله:

«المألوف فى كتب السيرة أن يكتبها الكاتب ساردا باسطا محللا مفنّدا.. غير أنى يوم فكرت فى وضع هذا الكتاب قبل نشره عام ١٩٣٦ ، ألقيت على نفس هذا السؤال: «إلى اى مدى تستطيع تلك الطريقة المألوفة أن تبرز لنا صورة بعيدة إلى حد ما ـ على تدخل الكاتب؟ صورة ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، دون زيادة أو نقصان أو إضافة توحى إلينا بما يقـصـده الكاتب ويرمى اليـه؟... عندئذ خطر لى أن أضع السيـرة على هذا النحـو الغريب...»[3].

ولعل الحكيم قد ابتعد عن التحليل والتعقيب والدفاع عن فكرة ما، لتخوفه من التعرض لكثير من الجدل والمناقشة، وبخاصة فيما يتعلق ببعض الخوارق الواردة فى السير والأحاديث التى نقل عنها، متحاشيا من الانزلاق إلى موضع الحرج وتحمل مسؤولية الرأى، فيما يتعلق بشؤون الدين.

---

(١) الطبرى، تاريخ الطبرى، تحقيق أبو الفضل إبراهيم،مصر، دارالمعارف، ١٩٦٩، ١٠ أجزاء،ج ١، ص ٣٠٠.
(٢) توفيق الحكيم، محمد رسول الله،ص ١٢٨.
(٣) توفيق الحكيم،محمد رسول الله، ص (هـ).

وربما تكمن غايته من العودة إلى السيرة النبوية، فى البحث عن مجد الإسلام والعروبة بين ركام المخلفات الحضارية، عندما آثر العرب العودة إلى تراثهم وذلك للرد على حضارة الغرب ولتأكيد هويتهم العربية وانتمائهم الإسلامى[1].

ولكن مهما بلغت الغايات درجة من الجدية، فإن هذا العمل لم يفسر موقفه من اختيار الموضوع بدون توظيف لهذا الاختيار؛ فالعملية المسرحية غائية وهادفة، ويتم لها ذلك من خلال عناصرها وصراع شخصياتها وأحداثها التى تجتمع كاملة لتشكل بنية الكاتب الفكرية[2].

والسيرة تركز على شخصية البطل إلا أن الحكيم لم يتناول شخصية الرسول بمستوياتها الدينية والإنسانية والفكرية والاجتماعية، لقد أورد تلميحات جزئية لا تكفى للكشف عن شخصية محمد الإنسان. وذلك من خلال حدثين مهمين فى حياته: موت زوجه[3]، وموت ابنه إبراهيم[4]، اللذين جاء تصويرهما عارضا وكذلك ما يشير الى معاناه النفس الإنسانية عند الرسول، ويبدو ذلك من خلال قول النبى:

«إنما أنا بشر، تدمع فى العين ويخشع القلب، ولا نقول إن يشاء الله إلا ما يرضى الرب، والله لولا أنه أجل معدود ووعد صادق، ووقت معلوم وإن آخرنا لاحق بأولنا، لجزعنا عليه جزعا غير هذا. إنا عليك يا إبراهيم لمحزونون...»[5].

وقد عرف الرسول الموت منذ نعومة أظفاره، إذ فجع بوفاة أبيه قبل ولادته، وبموت أمه فى طفولته الأولى وجده فى أواخر طفولته، وخديجة فى ريعان شبابه حتى ليصح ما نسب إليه من كلام: «الحزن رفيقى»[6].

---

(١) محمد مندور، فى الأدب والنقد، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، ص ٢٠٧.

(٢) ألاردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة درينى خشبة، راجعه على فهمى، المطبعة النموذجية، تاريخ مقدمة الترجمة، ١٩٥٨، ص ١٤.

(٣) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ٨٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

الخاتمة

اعتمد الحكيم المصادر الإسلامية في مسرحياته «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم»، والمصادر التوراتية في «سليمان الحكيم» و «صلاة الملائكة». كما اعتمد المصدر الإسلامي وكتب التفسير الإسلامية في «محمد رسول الله».

وقد أضاف في مسرحية «سليمان الحكيم» شخصية الكاهن ليشير، الى موقفه منه، وفي «صلاة الملائكة» كشف عن قضية العدل، خالقا حوارا مهما بين التراث الدينى، ومعطيات العصر الحديث الذى ينتج منه الصراع والجرائم، بعد ما انطلق من الجريمة الإنسانية الأولى التى وقعت بين قايين وهابيل. ولكن عمله فى مسرحية «محمد رسول الله» اتصف بالتنسيق ومحاولة مسرحة الأحداث التى استلهمها من كتاب «السيرة» لابن هشام، ولم يضف إليها حدثا أو شخصية، إذ اعتبرها عملا تاريخيا موثقا.

الفصل الرابع

مصادر المعتقدات الشعبية

وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

أ ـ نشأتها:

ب ـ تطورها.

ج ـ مميزاتها.

د ـ عناصرها.

هـ ـ توظيف المعتقدات الشعبية.

استلهام المعتقدات الشعبية فى مسرحيات الحكيم:

١ ـ مسرحية «يا طالع الشجرة».

أ ـ خصائصها .

ب ـ مصادرها.

جـ ـ توظيف العناصر التراثية فى مسرحية «يا طالع الشجرة».

٢ ـ الخوارق وتوظيفها:

فى مسرحيتى «سليمان الحكيم» و «محمد رسول الله»

أ ـ مفهوم الخوارق.

ب ـ توظيف الخوارق فى مسرحية «سليمان الحكيم».

ج ـ توظيف الخوارق فى مسرحية «محمد رسول الله».

د ـ المعجزة وتوظيفها فى «سليمان الحكيم» و «محمد رسول الله»

٣ ـ الكائنات الخفية وتوظيفها.

في مسرحيتي «سليمان الحكيم» وبيت النمل»

٤ ـ الثأر وتوظيفه

في مسرحية« الكترا » لسوفوكليس، و«أغنية الموت»

و«الطعام لكل فم» أو «سميرة وحمدى» لتوفيق الحكيم.

تمهيد

إذا كانت الأسطورة ، أو التوراة أو القرآن أو الحكاية الشعبية، قد شكلت مصدرا أساسيا لأعمال الحكيم المسرحية، فإن مصاد أخرى متفرقة تتعلق بالمعتقدات الشعبية، قد تمكنت من تشكيل مكونات لبنية نصوصه. ولهذا، نخص هذه المكونات بفصل نتناول فيه نشأة هذه المعتقدات، ومميزاتها، وتطورها فى المسرحيات التى وردت، واستعانة الحكيم بها على مستوى الموضوع، أو الحدث، أو الشخصية. وقد تنوعت هذه المعتقدات، بين الإيمان بالخوارق كما فى مسرحيتى «سليمان الحكيم» و«محمد رسول الله»، والكائنات الخفية فى «سليمان الحكيم» و«بيت النمل»، وقد استلهم الحكيم فكرة هذه المسرحية من هذه الكائنات التى شكلت الشخصية الرئيسية فى «بيت النمل».

ويبقى معتقد شعبى مهم جدا، تطرق إليه الحكيم فى مسرحيتيه «سميرة حمدى» و«أغنية الموت» مستعينا بالمفهوم المعتقدى للثأر، المتوارث لدى الإغريق والعرب.

المعتقدات الشعبية

وتوظيفها فى مسرح الحكيم

استخدم الحكيم هذه المعتقدات كعناصر مكونة لبنية نصوصه المسرحية، وكمدلول محدد للسلوك الإنسانى عامة، وقد برزت فى استلهامه الأسطورة الإغريقية والتراث الشعبى العربى معا، مما يدل على انغراسها فى الذهن الشعبى عامة، لأن لمنشئها دوافع إنسانية مشتركة، ولا تقتصر على حيز جغرافى وزمانى محدد.

أ ـ نشأتها:

نشأت العقيدة، لدى الإنسان من فطرة يشوبها تساؤل لاينقطع، ومن خوف، وقلق، وشعور بالعزل، وكان لنشأتها عوامل كثيرة تجلت عندما أحس الإنسان بالمرض، فحاول أن يتقيه، ولما أفلح رجل من قومه بشفاء المريض بطريقة ما أجله الإنسان وحاول أن يتعلم منه طريقة الشفاء[1] . ثم لجأ الى إنشاء المراسم والعبادات وممارستها، إنقاذا لنفسه واتقاء للخوف من الموت: وقد احس الإنسان بهذا الخوف عندما بدأ يفقد اخاه، فعرف الموت الذى أثار فى نفسه تساؤلات حول مصيره والمجهول الذى يحدد خطوط حياته، أى القوة الخفية التى تسيرها[2] .

وشيئا فشيئا، برزت لديه فكرة الروح، ثم انفصالها عن الجسد وخلودها، وأصبحت جزءا مهما من المعتقد الدينى، بل ينبوعا نهلت منه هذه المعتقدات موردها[3]، كما استعان بها الأنبياء، لا لتفسير التاريخ الدينى فحسب، ولكن لتفسير مسائل شائكة تتعلق بالخالق والروح، وبالنعيم والجحيم، والموت والثواب والعقاب؛ أى ما كان يتوق إليه الفرد من ثواب، وما يخشاه من عقاب، ويفرض عليه الإذعان للقيود التى يفرضها عليه سادته أو جماعته[4]. وهكذا تكونت المعتقدات عن الحياة والآخرة، وصارت واضحة الصفات بعد أن كانت مجرد حلم غامض يعوض الإنسان حقيقة الموت[5] .

---

١) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، ط ٤، مصر، دار المعارف، لات، ص ٣٥.
(٢) ول ديورانت، **قصة الحضارة**، مجلد ١، ج ٥، ص ٣٦٤.
(٣) كارل ماركس وفريدريك إنجلز، **حول الدين**،.. ترجمة زهير حليم، بيروت، دار الطليعة، ط ١، أيار ١٩٧٤، ص ١٥٣.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٥٣
(٥) كارل ماركس وفريدريك إنجلز، **حول الدين**، ص ٢٥٣.

ب ـ تطورها:

والمعتقدات، كأى عنصر من عناصر التراث الشعبى، تخضع لقانون التطور والتفاعل والتراكم تاريخيا الذى أدى إلى خلق عناصر مشتركة يتعبد الإنسان بواسطتها، وينظر انطلاقا منها، إلى الآلهة نظرة موحدة أحيانا، أو يأخذ منها ما يتناسب مع حاجاته فى المرحلة الزمنية التى يعيشها فيها».[1]

أما التفاعل، فقد عمل على تفتح آفاق ميادين أخرى لسلطان المعتقدات الخفى والطرق الموصلة إلى اتقائه أو التقرب إليه.

سوف نركز على العنصر الذى يتعلق بأعمال الحكيم. وهو يقوم على فكرة تعدد الآلهة وعبادتهم، وقد استلهمها الحكيم فى مسرحيتيه: «بجماليون» و«إيزيس»، فكان للحب إله وللحكمة إله، وللخصوبة إله، وقد نتج منها نمط جديد للحياة؛ إذ صارت الآلهة تقوم بأعمال الإنسان: كإله الخصب الذى أوجده الإنسان نتيجة تزاحم الشعوب وتنافسها على غلات الأرض، ثم نشأت من عبادته معتقدات تختص بالخصب: كتقديس الشجرة البقرة، وقد استخدمها الحكيم كرموز فى مسرحيته «يا طالع الشجرة» للدلالة على وظيفتها الأساسية.

كما استعان الإنسان بإله سماه إله الحرب، وذلك بعد الصراعات التى نتجت من اتصال الشعوب، وكان هذا الإله يحارب مع عباده وينتصر على آلهة الشعب المغلوب. وهكذا أضفى الإنسان على الآلهة صفات لإنسانيته، ورسم لها صورة لعواطفه وتفكيره[2]. وحدد لها أيضا صفتين: الخوارق، والمألوف، أى تلك التى لا تجرد الاله من صفات إنسانية، والتى تمكن الإنسان من فهم الآلهة، ومن إقامة صلة بينه وبينها، وقد جسد هذه الصلة فى قصص انشأها عن هذه الآلهة، وصور فيها ما آمن به من دين ومعتقدات ترسخت فى ذهنه، بعد تطور المدنيات، وما أدى به الى تعقيد فى حياة الفرد[3]، إذ كثر الشقاء فى الدنيا، وصار التفكير فى الآخرة لا يصور أمل الحياة الدائمة وحسب، وإنما يصور إلى

---

(١) رفعت سلام، بحثا عن التراث العربى، نظرة نقدية منهجية، ط ١، بيروت دار الفارابى، ١٩٨٩، ص ١٩٩.

(٢) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، ص ١٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٣.

جانب ذلك، أيضا تعويضاً من بؤس الحياة الدنيا وشقائها وعذاباتها، التى شكلت بدورها مقومات لاستحقاق النعيم، وأخذ الإنسان يضع قانونا صارما لعواطفه ويكبحها فى سبيل استحقاق الآخرة.[١].

وعلى مر الزمن، أخذ الرسل مكان هذه الآلهة، ولكنهم حافظوا على ما يعتقده الناس بالفعل ثم جاءت الديانات الكبرى: اليهودية أولا، فاحتضنت كل هذا القصص مع بعض التحويرات التى طرأت عليه، كقصة «سليمان الحكيم» التى استعان بها توفيق الحكيم لما تحفل به من معتقدات بالجن والخوارق، ولكن أكثره ظل محتفظا بمميزاته الرئيسية، فأصبح الدين الأساس على هامش الدين الجديد[٢]، بشكل يمكنه من تحليل بعض العادات أو التقاليد الاجتماعية أو تحريمها[٣]، كزيارة المقابر والأضرحة والأخذ بالثأر الذى استلهمه الحكيم فى مسرحيته «أغنية الموت».

ج ـ مميزاتها:

تمتاز هذه المعتقدات باستمرار ترسخها فى الذهنية الشعبية، حتى يومنا هذا، وتعتبر سهير القلماوى أن سبب هذا الترسخ يكمن فى عدم بلوغ هؤلاء الناس بعد «... طورا معينا من أطوار الرقى العقلى؛ وذلك إما لكونهم أمة لم ترق به، وإما لكونهم طبقة من أمة لم تنل ما أصاب الطبقات الأخرى من الرقى...»[٤].

ولكن القضية تتعدى طور الرقى العقلى، ذلك لأن دوافع اللجوء إلى هذه المعتقدات تستقر فى قاع النفس البشرية الغارقة فى البؤس والفقر والشقاء.

اما على المستوى السيكولوچى، فيعتبر على زيعور أن هذه المعتقدات: «قدمت البديل الخيالى ـ الضرورى ، للمحافظة على تقدير الذات لذاتها وللاستقرار فى حقلها، عن الضرورة المجتمعية القاسية والأوضاع السياسية التى قمعت الشخصية وخاصة العربية، وظهرت نتاجا يجسد آمالا فردية ورغبات خاصة فى تحقيق الذات»[٥].

---

(١) كارل ماركس وفردرك إنجلز، حول الدين، ص ٢٥٣.
(٢) محمد على كمال ومحمد منصور أحمد، الشرق الأوسط فى موكب الحضارة، القاهرة، دار النهضة العربية، لات ج ٣. ص ١٧٥ ـ ١٧٨.
(٣) رفعت سلام، بحثا عن التراث العربى، ص ٢٠٠.
(٤) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، ص ١٦٣.
(٥) على زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، والقطاع، اللا واعى فى الذات العربية، ص ٤٦.

كما تكوّن هذه المعتقدات بديلا للمعطيات المجتمعية التى لم تتوفر للفرد، وللأمة أيضا، على الصعيد العلمي والعياني والواعي، ما كانت توفره بطرائق غير مباشرة، أو على المستوى الخيالى والرمزى واللاواعى لإقامة التوازن بين الأنا والعقل وتوفير الشعور بالأمان»[1].

ومن هذين الصعيدين، تشكلت عناصر المعتقدات التى تقوم على المفاءلات والمشاءمات superstitions[2]، والتى يشغل بعض منها موضوع استلهامات الحكيم (التشاؤم من إيزيس فى مسرحية إيزيس).

د ـ عناصرها:

تجسدت هذه العناصر فى حكايات تمثل اعتقاد الإنسان الشعبى بالأولياء والمعجزات، وبحلول الأرواح والرؤى والأضحية والقرابين، واحتلت هذه العناصر حيزا مهما فى مسرحيات الحكيم ذات المصدر التراثى، كالولى الذى شكل عنصرا معتقديا فى مسرحية «أهل الكهف»، والذى آمن به الشعب، بعد الأنبياء.

وتمتد هذه العناصر فى جذوره إلى معتقدات مصرية قديمة، عندما كان المصريون يؤمنون بأن الموتى يمتلكون المقدرة على الفعل الدائم، أى المستمر فى الحياة، وبأن الموت يأخذ شكل الانتقال الجسدى إلى حياة أخرى لا تختلف عن الأولى ومداها وكيفياتها[3].

ويؤمنون أيضا بأنها وحدة العالم فوق الطبيعى، وبأن العلاقة بين العالمين الطبيعى والاجتماعى ليست علاقة تقابل أو مواجهة، وإنما هى وحدة ملتحمة تحقق للعناصر والمفردات الموضوعية قدرة خارقة تتمثل فى مخلوقات خيالية وأسطورية انتقلت إليها هذه القدرات، فاعتقدوا أن الشجرة مثلا يمكن أن تكتسب القدرة بحلول الأرواح فيها؛ أى أرواح القديسين أو ألحان أو الأرواح الشريرة[4]. ولهذا ألهّ الإنسان هذه الظواهر التى تواجهه وقدسها وقد أكسبها صفات وملامح إنسانية حتى يتمكن من إدراكها فى ذهنه[5].

---

(1) المرجع نفسه، ص ٤٦.
(2) المرجع نفسه، ص ١٦٤.
(3) محمد الجوهرى، علم الفولكلور، دراسة المعتقدات الشعبية، ط ١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٤٨.
(4) أحمد رشدى صالح، الأدب الشعبى، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط ٣، ١٩٧١، ص ١٥٧.
(5) المرجع نفسه، ص ١٥٨.

واستلهم الحكيم هذه الفكرة فى مسرحيته «يا طالع الشجرة» وهى تشير إلى هذه الوحدة الملتحمة التى تحقق القدرة الخارقة:

«الزوج: سأحملها....وسأدفنها تحت الشجرة.... ولست بنادم على شئ.. حياتها كانت عبثا ـ ..أسقطت ثمرها... ولم تعش إلا على وهم الأمومة... الدرويش: إنها ليست عبثا... مادمت ستقدمها غذاء شهيا لشجرتك....

الزوج: ولكنها عندى بلا معنى إلا عندما أقدمها الآن غذاء للشجرة.. وتنمو بها الشجرة نموها العظيم، وتنتج ثمرها العجيب»[١].

كما استمد منها فكرة القدرة والمعجزة فى مسرحيته «سليمان الحكيم»، وهى فكرة قد ألفتها الشعوب القديمة، وترسخت فى معتقداتها، وشكلت جزءا مهما من الدين، فتجسدت فى العبادات التى صورت الناحية الروحية من الإيمان[٢] ، وقد عمل الدين على تكريس هذه المعجزات فى الأنبياء الذين منحوا القدرة وسخر لهم الإنس والجن:

«صادوق: إن ربك قد وضع فى يدك القدرة..»[٣].

وللرؤى أهميتها فى المعتقد الشعبى، وهى متوارثة مما يتضمنه سفر أيوب: «رؤيا يوسف»، كما أنها فى معظم حالاتها مأخوذة حرفيا من أنبياء العهد القديم ومن مقلديهم اللاحقين[٤]. وهذا ما يؤكده فريزر بقوله: «إن التوراة كان أساسا لكل ما وجد فى ان المسيحية والإسلام من كل هذه المعتقدات»[٥]. وقد ألمح الحكيم فى مسرحية «أهل الكهف» إلى هذا العنصر فى الأحداث الأولى:

«الأميرة (مستوقفة): انتظر، أترى ما بيدى؟ كتاب الأحلام. إنى رأيت الليلة حلما عجيبا يا غالياس....

---

(١) توفيق الحكيم، **يا طالع الشجرة**، ص ١٨٢ ـ ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢) نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية**، بيروت ، دار العوردة، ١٩٧٤، ص ٢٠٠.

(٣) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ١٥٦.

(٤) كارل ماركس وفريدريك إنجلز، **حول الدين**، ص ٢٤٥.

(٥) -James Frazer, **le cycle du rameau d;or the colden Bought**, 1911, 1915, traduit par say nl. Frazer, 444 12 vol 3 eme edi. paris, 1925, 1935, vol., 2.p. 200.

غالياس: خيرا يا مولاتى؟

الأميرة: رأيت كأنى دفنت حية...»[1].

وفى ختام المسرحية تعلن بريسكا:

«**غالياس**: نعم... وأنت حلمت ذات مرة أنك ستدفننى حية.

بريسكا: صدق الحلم...»[2].

ويبقى عنصر أخير توارثته الأجيال، هو عنصر الأضحية والقرابين التى يعتقد الإنسان أنها محاولة لتسلية أو لتهدئة غضب الآلهة، وقد استخدم الحكيم هذه الفكرة فى مسرحيته «الملك أوديب»:

«**كريون**: إليك يا أوديب ما انتهى إليه علمى... لقد كشف لنا الوحى عن سر هذا الغضب، الذى انزلته السماء بأرضنا...»[3].

ويعتبر هذا المفهوم أساسيا فى الدين المسيحى، كما كرّس بشكل تقديم الأضاحى فى العادات الشعبية[4]. واستعان الحكيم بفكرة الأضحية أو القربان فى «يا طالع الشجرة» عندما اعتبر السحلية قربانا يفتدى به الشجرة:

«**الزوج**: وهذا ما يشغل بالى الآن... لكى تنمو الثمار نموا عظيما لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد..»[5].

هـ ـ توظيف المعتقدات الشعبية:

اهتم توفيق الحكيم بموضوع المعتقدات الشعبية، وقد تعامل معها بمستويات مختلفة: فقد تعرض مباشرة لبعض عناصرها، كإعلان موقف من العراف والسحر والشعوذة، ثم سعى

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٣٣ ـ ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤١.

(٣) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٩٥.

(٤) كارل ماركس، وفريدريك إنجلز، حول الدين، ص ٢٤٥.

(٥) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٤٦.

إلى عقلنة بعض المعتقدات كما ورد في مسرحية «إيزيس» و«أهل»الكهف و«شهر زاد» ،وحاول إيجاد حلول واقعية للمعتقدات التي تدخل ضمن العدالة الاجتماعية كما برز في «أغنية الموت» والموقف الذى اتخذه إزاء قضية الثأر.

ثم ألمح إلى بعض منها بإشارات رمزية، دون أن يحدد موقفا منها، كما سلك في مسرحية «محمد رسول الله».

وحاول في مسرحيات أخرى، أن يوظف هذه العناصر كرموز دلالية تؤدى في علاقاتهابعضها ببعض إلى البعد الفكرى الذى يتناوله، كالخوارق في مسرحية «سليمان الحكيم» التي استخدمها كرمز للقوة والمقدرة.

وذلك لأن هذه المعتقدات تستمر منغرسة في الذهن الشعبى، نتيجة لحصار الظروف الاجتماعية الضاغطة، وانهيار الوضع الاجتماعى الذى تنوء تحت وطأته الطبقات الدنيا التي لجأت الى النذور وإرسال الشكاوى إلى الموتى، واستعانت بالسحر والشعوذة لتعويض العجز الواقعى المعيش[1]، وينطبق هذا الأمر على شخصيات مسرحيات الحكيم، وذلك بلجوئهم إلى السحر في مسرحية «إيزيس»[2]، والتبرك بالسحلية في مسرحية «يا طالع الشجرة»[3].

---

(١) على زيعور، الكرامة الصوفية، الأسطورة والحلم، ص ٢٠٠.

(٢) توفيق الحكيم، إيزيس، ص ٥.

(٣) توفيق الحكيم، ياطالع الشجرة، ص ٤٨.

استلهام المعتقدات الشعبية
فى مسرحيات الحكيم

١ ـ مسرحية «يا طالع الشجرة».

أ ـ مصدرها:

تحفل هذه المسرحية بعناصر من التراث الشعبى، متعددة ومتباينة: فبعضها يتصل بالمنبع الشعبى؛ الأغنية الشعبية والشجرة والسحلية والبقرة والدرويش. والبعض الآخر يتعلق بقضايا الإنسان الذهنية والوجدانية، وقد تم بناؤها جميعا بأحدث الأساليب الفنية فى المسرح الحديث.

١ ـ الأغنية الشعبية:

استهل الحكيم مسرحيته بأغنية شعبية، يتلوها الصبية ومطلعها منها:

«يا طالع الشجرة
هات لى معك بقرة
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى
إلخ... إلخ...»[١].

لقد استعان الحكيم بهذه الأغنية كجزء من التراث الشعبى، وهى تعبر عن مظاهر الحياة الشعبية، كما أنها تصنف ضمن ما يسمى بالأغانى الشعائرية، أو أغانى الطقوس لما كانت

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ١٩٦٢، عن إميل كبا، ص٢٦٢، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٨، ص٤٦.

تضمنه، في الأصول، من قيم دينية وسحرية وتعويذية، وغالبا ما كانت تصاحب بالرقص فى أثناء ممارستها [١]. وقد كانت مألوفة فى أوقات بذر البذار، إذ إن فكرة الخصب كانت تحتل مكانة مهمة فى ذهن الإنسان. وقد استخدمها الحكيم فى هذه المسرحية لتجسيد رؤيته فى الخصوبة؛ أى خصوبة الشجرة.

الشجرة:

اعتبر الإنسان الأول أن العالم بصفة عامة ذو روح، بما فى ذلك الأشجار والنبات، فهى ليست مستثناة من هذه القاعدة، ولذلك فهو يعاملها طبقا لاعتقاده، بأنها ذات روح مثل روحه، وأنها بالضرورة مفعمة بالإحساس والشعور[٢].

ولاتزال هذه الطقوس ترتسم فى عادات الحصاد الأوروبية الحديثة، ولكن فى مظاهر مختلفة بعض الشئ، إذ يقوم المزارعون بخلط حبوب آخر حزمة بالغلة الجديدة فى الربيع، وذلك اقتداء بالفكرة الموروثة عن التضحية... بالإنسان من أجل إخصاب الشجرة، ثم العمل على مزج دم الضحية فى التربة التى تبذر فيها البذار[٣].

وقد استعان توفيق الحكيم بهذه الفكرة فى مسرحيته، وجسد عنصر التسميد الحوار التالى:

«**الزوج**: هذا ما يشغل بالى الآن.. لكى تنمو الثمار نموا عظيما لابد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد...»[٤].

الزوج: ما من شك أن هذا يسرها... أن يتحول جسدها كله إلى سماد... سماد من نوع جيد... يغذى هذه الشجرة...»[٥].

---

(١) رشدى صالح، **الفنون الشعبية**، المكتبة الثقافية، ٩٦١، ص ٥٠.
(٢) فوزى العنتيل، **ما هو الفولكلور**، ص ١٥٠.
(٣) ول ديورانت، **قصة الحضارة**، مجلد ١، ج٥، ص٣٤٠.
(٤) توفيق الحكيم، **يا طالع الشجرة**، ص ٤٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٥٨.

وعن فكرة مزج دم الضحية فى تربتها:

«الزوج: شجرتى هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة فى الفصول المختلفة....

الدرويش: إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان... فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات...»[1].

٣ ـ السحلية:

ويتمثل هذا السماد فى المسرحية بالسحلية التى يصفها الحكيم بهذه الصورة:

«الزوج»: إنى أراها دائما جميلة فى جسمها الصغير المكسو بالاخضرار الدائم... وفى عينيها اللامعتين بهذا البريق العجيب... ـ إنها رائعة»[2].

وترمز السحلية فى المعتقدات الشعبية المصرية إلى الحماية والتبرك والطهارة. كما تسمى بالخضرة الشريفة[3]، أما فكرة الحماية، فتعود فى جذورها الى أن النمرود، وهو عدو إبراهيم الخليل، عندما أمر بأن يلقى إبراهيم فى النار لإحراقه والتخلص منه، كانت السحلية تنقل الماء بفمها، وتلقى به على النار، محاولة إطفاءه[4].

وقد ذكرت الأساطير أن السحلية تخلقت من الزئبق الذى كان يعتبر عند كيميائيى العصور الوسطى عنصر التطهير، ويحول المعادن الرديئة إلى ذهب[5].

واستلهم الحكيم هذا العنصر الذى تجسّد فى علاقات تشكلت داخل النص، وذلك من خلال ارتباط السحلية بالمرأة، وعلاقتها المتداخلة معها، وقد رمز الحكيم بالمرأة إلى الجانب المادى فى الحياة، أما السحلية فترمز إلى عنصر التحويل، فقد وضعها الحكيم فى الحفرة

---

(١) توفيق الحكيم، ياطالع الشجرة، ص٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٣) مجلة الفنون الشعبية، عدد ٣، ص٥١.

(٤) عمر عبدالرحمن الحاريس، الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص١٠.

(٥) عبدالمنعم إسماعيل، «هزات فى المسرح المعاصر»، مجلة المسرح، عدد ٤٦، ١٩٦٧، ص٤٨.

المعدة لدفن الزوجة، وذلك لكى يتم بواسطة هذا العنصر الانتقال بالذات من مرحلة فانية إلى مرحلة تستكمل فيها الذات مقوماتها وتنفذ إلى عالم الأعماق:

«**الزوج**: (يظهر) السحلية.. السحلية ظهرت.. عادت ...

الزوجة: عادت ؟...

الزوج: نعم.. عادت الشيخة خضرة... أبصرتها تتهادى فى ثوبها الأخضر... وتتجه إلى مسكنها... ثم تقف كالمشدوهة... فقد وجدت حفرة هائلة فى انتظارها...»[١].

ويستعين الحكيم أيضا بعناصر تراثية أخرى، من أجل تدعيم فكرة الخصوبة: كالموال كالموال الذى استهل به مطلع مسرحيته. والذى يردده رجل فقير يسأل من اغتنى، أى من طلع الشجرة، أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئا من اللبن.

وقد أخرج سعد أردش[٢] هذه المسرحية انطلاقا من رؤية تجسد «قضية لا تتعدى الواقع واعتبرها صورة لواقع فقير أليم...»[٣].

البقرة:

ثم شكلت البقرة العنصر التراثى الثانى الذى استلهم منه الحكيم فكرة الخصوبة، وقد بدت البقرة فى الصورة المصرية القديمة، متصلة بالسماء، ثم تدرجت رتبتها فى المعتقد الشعبى، فأصبحت مرضعة للملك، وتدل على ذلك صور وجدت فى معبد رمسيس الثانى، تمثله وهو يرضع من البقرة حاتور[٤]: مما يشير إلى أن الأساطير المصرية كانت تحاول أن تشترك الإنسان فى أحداث الطبيعة، فنظر المصرى القديم الى الحيوانات التى كانت تعيش

---

(١) توفيق الحكيم، **يا طالع الشجرة** ، ص ١٤٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥.

(٣) سعد أردش (١٩٢٤ ـ) مخرج مسرحي مصرى. ساهم فى تأسيس المسرح الحر بالقاهرة وقيادته. كما أسس مسرح الجيب وأداره. عمل أستاذا لمادتى التمثيل والإخراج منذ ١٩٦١، بالمعهد العالى للفنون المسرحية فى القاهرة. أخرج الكثير من الأعمال المسرحية، منها: مسرحية «**يا طالع الشجرة**» لتوفيق الحكيم.
من مؤلفاته: «المخرج فى المسرح المعاصر». راجع: سعد أردش، **المخرج فى المسرح المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، عدد ١٩، ١٩٧٩.

(٤) سعد أردش، إخراجى لمسرحية يا طالع الشجرة، لقاء شخصى، دار الأوبرا القاهرة، ١٣ أيلول، ١٩٩١.

حوله، ومنحها رموزا ذات وظيفة حياتية، فالصقر يتميز كما تتميز الشمس بالخصب الجنسي، والبقرة تتميز بالخصوبة والإنجاب[1].

ثم طرأ تطور وتغيير على مفهوم أسطورة البقرة كرمز للخصوبة، إذ أصبحت رمزا للأمومة أيضا، وقد صورت على هيئة امرأة تحمي طفلها بجناحيها، فظهرت في الآثار المصرية القديمة كآلهة في صورة البشر[2]. وظلت هذه الأفكار الأساسية القديمة متجذرة في أسطورة البقرة، ولكن الانساق المعرفية المتطورة قد حولتها إلى أغنية ، لم تستطع الاحتفاظ إلا ببعض الكلمات، مثل:

«يا طالع الشجرة هات لى معك بقرة»[3].

٦ ـ الدرويش:

وبالإضافة إلى عنصر التراث الذى يرمز إلى الخصوبة، استخدم الحكيم نصرا تراثيا آخر ذا وظيفة مغايرة، هو الدرويش، الذى يرتبط بالأذهان، لمعرفة الغيب وكشف غموض المستقبل وقد رمز في المسرحية إلى عنصر يسكن فى أعماق كل إنسان، ويعبر عن أحلامه كما يعمل على بعث الذكريات الغابرة ذات الدلالات العميقة الدفينة فى عالم اللاوعى، لهذا جعل الحكيم كلام الدرويش أشبه بالهذيان:

«الدرويش: الشجرة فى الشتاء تطرح البرتقال... وفى الربيع المشمش.... وفى الصيف التين... وفى الخريف الرمان....

المفتش: شجرة واحدة؟

الدرويش: واحدة ككل شئ واحد... هناك الشجرة والبقرة والشيخة خضرة...

المفتش: الشيخة خضرة؟

الدرويش: كل شئ أخضر... كل شئ أخضر..»[4].

---

(١) أساطير العالم القديم، ص ٧٦.

(٢) من أساطير الشرق الأدنى القديم، مجلة عالم الفكر ١٩٧٠، عدد ٣، مجلد ٦، ص ١٧٢.

(٣) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٤٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥.

لم يستوح الحكيم فى هذه المسرحية فكرة محددة من أى مصدر تراثى، ولكنه كوّن بنية نصه من عناصر تراثية ترتبط بالذهن الشعبى.

٢ ـ خصائص المسرحية:

١ ـ موضوعها

تفترض دراسة هذه المسرحية تتبع مسار تكوينها، من جهة المصدر، وذلك فى التركيز على جانبين أساسيين من جوانبها: الجانب الأول وهو يشير إلى الأسلوب الذى يحمل الكثير من خصائص مسرح اللا معقول المتعلقة بالتعقيد والإغراب.

والجانب الثانى يتناول المصدر الشعبى الذى استلهمه، وتشير هذه المسرحية إلى المحاولة الجادة التى قام بها الحكيم، لصياغة المصدر الشعبى بأسلوب مسرحى حديث، يستدل عليه من خلال بنية المسرحية الدرامية المتكونة من الموضوع والأحداث، والشخصيات.

وفى الجانب الأول، يعتبر الحكيم أن أتباع هذا الأسلوب فى مسرحية «يا طالع الشجرة» ، لم يكن الهدف منه مجاراة العصر ليقال إنه تطور مع الزمن، إذ إن ذيوع كلمة العبث أو اللا معقول فى المسرح الحديث أو المسرح المعاصر، يكشف عن العبثية الميتافيزيقية التى سيطرت على العالم الغربى فى القرن العشرين، وعلى اللحظات الكبرى فى حياته[1]. وأن ضياع المطلقات فى العالم الغربى، يستتبع، برأيه، مواجهة الإنسان للمصير واللا معقول وكلمة مصير. تعنى بالنسبة إليهم كل ما يريدونه ولا يستطيعون تحقيقه، وبما أن أفعالهم موجهة ضد كل ما لا يمكن تحاشيه فهى لذلك عبث[2]، بل الهدف منه هو المشاركة فى اتجاهات المسرح العالمى الحديث.

كما أن الاتجاه الذى تسير فيه المسرحية لا يعنى أن الحكيم غيّر مفهومه للحياة والكون، فالمسرحية ليست عبثية، مع أن أسلوبها يتشابه فى الظاهر مع أسلوب اللا معقول، إذ لا حبكة تتطور ولا شخصيات تتصارع كما يحدث فى الدراما التقليدية ولا عقدة توضع ثم

---

(١) همنخلف، أرنولب، اللامعقول، موسوعة المصطلح النقدى ، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد ١٩٨١ ، المجلد ١، ص ٥٣٨ ـ ٥٤٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٤٢.

تخل، وأخيرا لا بداية ولا نهاية، كل شئ متداخل، عبثى لا منطقى.

«المحقق: طبعا.. إذاً ما هو تعليلك لهذا الاختفاء.

الزوج: لا أدرى له تعليلا» .[1]

٢ ـ الحدث

لا تضم هذه المسرحية قصة أو حبكة معينة، فقد فقدت الرابط الواحد بين الأحداث، وهى تقوم على الأساس التشكيلى للرمز، فالمعنى يتحدد فيها على ضوء العلاقات الداخلية وتناسقها وليس على الأحداث الخارجية وترابطها. كما يفقد الحدث فيها خيط سببيته: إذ تختفى الزوجة والسحلية فى وقت واحد، وبعوده السحلية تعود الزوجة؛ مما يضفى على الحدث نوعا من الغموض واللا معقول، ويعتبر الحكيم أن هذه العلاقة تمثل نقطة الارتكاز لمجموعة العلاقات الأخرى، حين تتطور فى القسم الثانى من المسرحية[2]؛ أى عندما تختفى جثة الزوجة، توجد السحلية ميتة وملقاة فى الحفرة.

ويشير الحكيم إلى كيفية بناء الأحداث، فى مقدمة هذه المسرحية:

«أما هذه المسرحية، فعلى العكس... بؤرة إحساسى التى فيها هى مسرحية بحتة... فالذى تمثله فيها هو العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشبة المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها فى بعض تداخلا»[3].

ويبرز تأثر هذه المسرحية بسمات مسرح اللا معقول وخصائصه، فى المنهج الدرامى الذى اعتمده الحكيم لصياغة أحداثه، فهو يكتفى بمشهد مبسط يخلو من التعقيد، وتقع الحوادث دون مبرر يستسيغه، وتتحقق من خلال العلاقات المتداخلة والتركيب الشكلى، ويتداخل الزمان والمكان؛ إذ لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضى الحاضر والمستقبل تتداخل وتوجد فى وقت واحد: «والشخص الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح، ويتكلم بصوته مرتين فى نفس الوقت»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٤) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٣٤

ومما يشير إلى تداخل الأزمنة:

«المحقق: متى اختفت سيدتك بالضبط؟

الخادمة: ساعة عودة السحلية إلى جحرها....

المحقق: متى تعود السحلية الى جحرها؟

الخادمة: عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة....»[1].

كما يبدو تداخل الأزمنة والأمكنة من خلال الحوار التالى:

«الخادمة: نعم... فى غاية الوفاق... أتريد أن ترى بعينك كيف يعيشان؟

المحقق: بالطبع أريد... لكن كيف يتسنى لى ذلك؟

الخادمة (تشير بيدها): هناك... فى هذا الركن.. قرب النافذة المطلة على الحديقة ... ها هى ستى بهانة فى ثوبها الأخضر الذى لا تغيره... تجلس على كرسيها المعتاد...»[2].

٣ ـ الشخصيات:

تتشابه الشخصيات فى هذه المسرحية: فالسحلية هى الزوجة والدرويش هو المساعد، وقد خلت من شخصيات يمكن تمييزها؛ ذلك لأن المسرحية تعكس أحلامها وكوابيسها، ويبدو بهادر الشخصية أو الرمز/ المركز فيها، ويوحى المحقق بدور الأنا المأسورة والمقيدة بالقوانين الوضعية، وترمز المرأة إلى الطرف المقابل للفن وهو الحياة.

بعد تناولنا للجانب الأول من بنية المسرحية، والمتعلق بأسلوب صياغتها ومصدرها، سوف نحاول دراسة وتوظيف العناصر التراثية التى استلهمها الحكيم فى بنية مسرحيته الدرامية.

ج ـ توظيف العناصر التراثية فى مسرحية «يا طالع الشجرة»

وظف الحكيم فى هذه المسرحية عدة عناصر تراثية،حاول من خلالها التعبير عن بعده الفكرى الذى تجلى فى قضية الصراع بين الفن والحياة، ولكن بدون التخلى عن فكرة البعث التى راودته فى أغلب أعماله.

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٢.

فبهادر يسعى من أجل تحقيق الذات عن طريق الفن، ويبدو على استعداد للتضحية بالحياة/ المرأة فى سبيل الفن وهو يرى أن الاكتشاف العجيب الذى يطمح إلى تحقيقه يستحق أن يفتديه بحياته وليس بزوجته فحسب[1]:

«الزوج : لا داعى إلى الإمعان... قرارى جاهز ولا رجوع فيه... ولا شئ يجعلنى أخاف أو أحجم ولو حكم على بالإعدام.. فإن حياتى بعد ذلك لن تساوى شيئا...

الدرويش: ما هو قرارك؟

الزوج: أريد الشجرة العجيبة..»[2].

ثم يأخذ الصراع مساره التطورى فى بنية النص، متمثلا بشخصيتى بهادر وزوجه، فيجسد بهادر الطرف الأول من الصراع: والزوجة تجسد الطرف الثانى: الحياة / الواقع. وبرز لكل طرف فى المسرحية حقله الدلالى وظفة الحكيم مستعينا بعناصر تراثية ذات مفهوم إخصابى وتحويلى كالسحلية والشجرة، كما استخدم فكرة النبوة للدلالة على الحياة ولمقاربة فكرة الإخصاب، وذلك فيما حاوله بهادر الساعى إلى المعرفة ثم تحويلها إلى نظام متسق، أى عمل فنى فى الواقع، وهو يناضل فى سبيل ذلك مع زوجه التى تسعى بدورها إلى خلق نوع مغاير: الإنجاب، ساعية إلى تحويل الزوج عن طريقه المتفكر، إلى طريق المخصب، المنجب[3].

«الزوجة: نعم.. إنها رائعة حقا بنتى «بهية» ...»[4].

الزوج: ولكنها عندى بلا معنى إلا عندما أقدمها الآن غذاء للشجرة.. وتنمو بها الشجرة نموها العظيم، وتنتج ثمرها العجيب....

الدرويش: البرتقال فى الشتاء... والمشمش فى الربيع... والتين فى الصيف.. والرمان فى الخريف...»[5].

---

(١) على الراعى: «مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية»، مجلة الهلال، ٢٤ فبراير، ١٩٦٨، ص ١٠٤.

(٢) توفيق الحكيم يا طالع الشجرة، ص ١٩٠.

(٣) على الراعى، توفيق الحكيم فنان الفرجة والفكر، ص ٩٨.

(٤) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٤٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

يوحى هذا الحوار بأن بهادر يفكر فى كل ما يمكن أن ينمى الشجرة، فيمزج بين السحلية والبنت، مستعدا للتضحية بفكرة البنوة من أجل الفن، ومستعينا بالسحلية/ عنصر التحويل فى عملية الإخصاب الذى يوازى وظيفة المرأة:

«الزوج: ما من شك أن هذا يسرها... أن يتحول جسدها كله إلى سماد...

سماد من نوع جيد... يغذى هذه الشجرة، فتنتج برتقالا عظيم النمو...

وهى التى تهتم اهتماما بالغا بالنمو العظيم...»[١].

وتلمح المسرحية إلى موقف توفيق الحكيم من المرأة وعلاقته بها. فهو يعتبرها وحيا للفنان. لذا ينبغى أن تضحى من أجل زوجها الفنان، كما فعلت المرأة فى مسرحية، (الخروج من الجنة)[٢]، إذ تخلت عن سعادتها حتى يتمكن زوجها الفنان من الاستمرار فى التأليف ونظم الشعر، ويعبر عن ذلك فى«يا طالع الشجرة» بقول بهادر: أيمكن لجسد آدمى أن يطمح فى أحسن وأنفع من هذا؟... »[٣].

ثم يستعين بعنصر تراثى أخر، هو الدرويش الذى يرمز إلى العقل الباطن فى هذه المسرحية، فهو عقل بهادر الباطنى:

«الدرويش: بالطبع أعرف... وسبق أن قلت لك... ولكنك ضعيف الذاكرة...

الزوج: لا يوجد ضدى شاهد غيرك... أنت وحدك الآن الذى تستطيع أن تضعنى فى السجن...

الدرويش:... إنى لا أتحرك من تلقاء نفسى... ولا أتطوع بالكلام إلا إذا أردت أنت...»[٤].

وقد وظفه الحكيم فى الصراع الداخلى الذى يعيشه بهادر. ولكن هذا الصراع بين الفن والحياة يؤدى فى النهاية إلى انتصار الحياة، فالمرأة/السماد/السحلية/التحويل/الخصوبة، تنعدم فاعليتها وذلك بموتها، وتبقى الشجرة بدون سماد، فلا ينتصر الفن.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٨.
(٢) توفيق الحكيم، الخروج من الجنة. ضمن مجموعة المسرح المنوع، ١٩٢٣ ـ ١٩٦٦، المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، ص ٣٥١.
(٣) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٥٩.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٠ ـ ١٨١ .

ويرى محمود أمين العالم أن أحد طرفي الصراع قد انتصر: الحياة تنتصر على الفن، وهي رؤية تعود في تأريخها إلى المرحلة التي كتبت فيها المسرحية، أي مرحلة الستينيات وفي أوج الانتصارات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للتجربة الناصرية، ويدعم العالم فكرته استنادا إلى ما ورد في المسرحية، صوت القطار الذي ما زال يصفر، وسبوع الطفل الذي يرمز إلى الميلاد المتجدد للحياة[1]:

«المفتش: وهل كل الناس يركبون أثناء السير...

الدرويش: وينزلون أثناء السير...

المفتش: أي نوع من الناس هذا؟

الدرويش: كل الناس... »[2].

٢ ـ الخوارق وتوظيفها

في مسرحيتي (سليمان الحكيم) و (محمد رسول الله).

أ ـ مفهوم الخوارق

احتلت الخوارق مكانة مهمة في القصص الشعبي، وهي قد تؤثر وتتأثر بالكرامات التحول من صورة إلى صورة، والعفريت الذي شرح الخوارق، بمجرد التلفظ أو التمتمة[3]،

واستعان القصص الشعبي بهذا العنصر، ولكن بطلها بحاجة دائما إلى مساعد، فهو يطير مثلا برفقة أو بتدخل عفريت[4].

وحدد ابن خلدون علامات الأنبياء بوقوع: «الخوارق لهم شاهدة بصدقهم، وهي أفعال يعجز البشر عن مثلها، فسميت بذلك معجزة، وليس من جنس مقدور العباد وإنما تقع في

---

(١) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم المفكر والفنان**، ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

(٢) توفيق الحكيم، **يا طالع الشجرة**، ص ٧٩.

(٣) علي زيعور، **الكرامة الصوفية**، ص ١٩٢.

(٤) - Vladimir, propp, **Morphologie du cone**, trad Marguerie Derrita Tzvean odorov e claude kahn, poetique, seuil, 1965 et 1970,72.,

غير محل قدرتهم»[1]. ولكنه يعتبر أنها لم تلق القبول والتصديق لدى مختلف العلماء، وذلك عندما يقول: «وللناس فى كيفية وقوعها ودلالتها على تصديق الأنبياء خلاف: «فالمتكلمون بناء على القول بالله المختار قائلون بأنها واقعة بقدرة الله لا بفعل النبى وإن كانت أفعال العباد عند المعتزلة صادرة عنهم، إلا أن المعجزة لا تكون من جنس أعمالهم وخوارق النبى مخصوصة كالصعود إلى السماء والنفاذ فى الأجسا م الكثيفة وإحياء الموتى والطيران فى الهواء»[2].

وانطلقت المتصوفة من هذه الفكرة عندما اعتبرت: «أن الطير والحيوانات من الشخصيات الأساسية فى الكرامة التى تظهر عادة لمساعدة الصوفى، أو لتجسيد مراميه من جهة أخرى، أو لتمثيل رغباته المسقطة من جهة أخرى التى تأتى الطيور لسماع صوتها»[3].

وبالإضافة إلى هذه العناصر، يستعين الحكيم بجانب من المعتقدات الشعبية التى تبدأ بتلك القيم والعادات ذات الطابع العملى، أى تلك التى تنعكس فى سلوك الأفراد والجماعات انعكاسا فعليا، وتجرى فى ممارستهم اليومية مجرى الأشياء الطبيعية لا من قبيل الشذوذ والاستغناء، «كما تشكل إيديولوچية غيبية متكاملة تضبط السلوك الفردى والاجتماعى ضبطا محكما بعيدا عن روح العلم»[4]، كالخوارق؛ أى الإيمان بعالم الجن فى (سليمان الحكيم) (وبيت النمل)، والمعجزات فى (محمد رسول الله).

ب ـ توظيف الخوارق فى مسرحية (سليمان الحكيم)

وقد ركز القصص الشعبى على هذه المقدرة عند سليمان الحكيم، مستعينا بما ذكره القرآن عنها، فاستعان الحكيم بهذه القصة:

«سليمان: أصغ، أصغ... أصغ إلى هذه النملة... إنها تصيح فيهم... ألا تسمعون صياحها؟....

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، ص ٩١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٣) على زيعور، الكرامة الصوفية، ص ١٦٢.

(٤) على زيعور، الكرامة الصوفية، ص ١٦٢.

صادوق: أتسمع شيئا يا آصف؟..

آصف: أنت؟..

سليمان: اسمعوا إنها تصيح بأعلى صوتها...

سليمان: (يرفع رأسه) عفوا وصفحا... عفوا وصفحا... يا أصحابى.... نسيت أنكم ثقال السمع.. آه لو أعطينا القدرة على سماع كل ما فى هذا الكون من أصوات.. إنها تقول: «يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون».

صادوق: انك لتعرف لغة النمل والطير وتحكم الجن والإنس....

سليمان: هذا من فضل ربى»[1].

والنبى إذ يمتلك هذه المقدرة فذلك بقدرة الله[2] إذ منح سليمان قدرة لفهم لغتها عندما تجتمع لديها، والقدرة الإلهية تعطى الحيوان أيضا روحا ثم وعيا، وتفترض كون سلوكه غائيا يرنو لتحقيق هدف، وتجعل ذلك الكائن شبيها بالإنسان [3]:

«**سليمان**: صه.. صه... لا تقطعوا حديثه... تكلم أيها الهدهد؟ امرأة جميلة تحكمهم؟ وأوتيت من كل شئ يزهو به الملوك، ولها عرش عظيم من ذهب وفضة مكلل بالجواهر....

سليمان: أجب أيها الهدهد. ماذا؟ يمجدون الشمس؟....

سليمان: أيها الهدهد... سننظر أصدقت أم كذبت؟....»[4].

ج ـ الخوارق فى مسرحية (محمد رسول الله).

وألمح الحكيم إلى عنصر المقدرة التى وهبها الله الأنبياء، فى مسرحية (محمد رسول الله):

«سليمان: بأبى وأمى يا رسول الله، ما هذا الذى رأيت قد لمع تحت المعول وانت تضرب الضربات الثلاث؟..

(١) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٢١ ـ ٢٢.

(٢) ابن خلدون، **المقدمة**، ص ٩١.

(٣) على زيعور، **الكرامة الصوفية**، ص ١٦٢.

(٤) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٢٥ ـ ٢٦.

محمد: أما الضربة الأولى، فإن الله فتح عليّ بها الشام، والله قد أبصرت قصورها الحمر من مكانى هذا، وأما الثانية فإن الله فتح على بها فارس والله لقد أبصرت قصر المدائن الأبيض الآن، واما الثالثة فقد أعطانى الله بها مفاتيح اليمن، والله لقد أبصرت الساعة باب صنعاء...»[1].

د- توظيف المعجزة في مسرحية (محمد رسول الله).

ولم تخل مسرحية (محمد رسول الله) من إيحاءات لمعتقدات شعبية كانت سائدة فى العصر الجاهلى، ولم تتخلص منها الذهنية الشعبية فى عصر الإسلام.

يلمح الحكيم فى هذه المسرحية إلى بعض المعتقدات التى تتعلق بالمعجزة:

فى المنظر الأول من المسرحية: «يخرج من آمنة نور رأت به قصور الشام»[2].

أما عبدالمطلب فقد رأى فى منامه: كأن سلسلة من فضة خرجت من ظهره، لها طرف فى السماء وطرف فى الأرض، وطرف فى الشرق وطرف فى الغرب، ثم كأنها شجرة على كل ورقة منها نور. وإذا أهل المشرق والمغرب كأنهم يتعلقون بها ويحمدونها»[3].

وهى من المعجزات ذات الصفة الخوارقية التى تشير إلى ظهور النبى، ولكن توفيق الحكيم يعتبر أن المعجزة؛ أى الإتيان بعمل خارق للمعتاد لا تدل على شئ ولا تثبت نبوة ولا تدحضها فإن من الكهان أو بسطاء الناس من يملكون أحيانا تلك القوى الخارقة فى أجسامهم أو فى عقولهم أو آرائهم دون أن يكونوا من أجل ذلك أنبياء، إن النبى ليس فى حاجة إلى معجزة كى يكون نبيا[4]. وبهذا ينفى الحكيم دور المعجزة لدى النبى، ولكنه لا ينفى إيمانه بمقدرة الكهان على الإتيان بها.

---

(١) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ١٩٢.

(٢) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ٤١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤ ـ ٥.

(٤) توفيق الحكيم، ص ٢٨.

ويشير فى مجال آخر من المسرحية إلى موقف الرسول من المعتقدات:

«النساء: (صائحات) لموت إبراهيم انكسفت الشمس، انكسفت لموت إبراهيم...

محمد: (ينهض ويلتفت إلى الناس) أيها الناس. إن الشمس والقمر آيتان من آيات الله، لا ينكسفان لموت أحد ولا لحياة أحد...»[1].

ويؤكد الحكيم موقف الرسول عندما يقول: جاء فى كتاب السيرة: «أن المسلمين عطشوا أثناء مسيرتهم إلى غزوة تبوك، فأمطرتهم السماء، فقال بعضهم: إنها معجزة، فصاح محمد من فوره: إنما هى سحابة مارة...»[2].

كان من الممكن أن يوظف الحكيم هذه التلميحات بموضوعية دون أن يضعه ذلك فى موقف المعارض لأمور الدين وشؤونه: كأن يوظف رفض الرسول لهذه المعتقدات.

أما الخوارق وعالم الجن، فقد وظفها كشخصيات أسطورية نمطية، متطورة المدلول، واستخدمها الحكيم كمكونات لبنية النص، تمثل القوة ولكن القوة العمياء:

«الجنى: إنى مهيأ لأصنع العجب العجاب»[3].

استعان الحكيم بقدرة الجن على القيام بمعجزات وخوارق تفوق جميع الإمكانات، وذلك بفضل إرادة إلهية مضيفا إليها ما تخيلته البشرية من قدرات خارقة أسبغتها على الجن رمز إليها الحكيم بالقوة التى تخلو من الحكمة والعقل.

٣ ـ الكائنات الخفية وتوظيفها فى مسرحيتى (سليمان الحكيم) و(بيت النمل):

الجن والعفاريت أو ما يتفرّع منهم أو ما شابههم من شياطين وعفاريت وملائكة، كل هذه المخلوقات غير المرئية قد كسبت بمجيء الإسلام مكانة جديدة جعلت الاعتقاد بوجودها جزءا من العقيدة الإسلامية [4]. وقد استخدم الحكيم هذا العنصر فى مسرحية (سليمان الحكيم):

---

(١) توفيق الحكيم محمد رسول الله، ص ٢٣٧.

(٢) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ٢٨.

(٣) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ٩٢.

(٤) إبراهيم بدران، سلوى الخماش، دراسات فى العقلية العربية، ط ١، بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٤، ص ٣٠.

«سليمان: نعم... أيها الجن؟ أيكم يستطيع ذلك؟

«الجنى: (هامسا) أنا آتيه به قبل أن يرتدّ إليه طرفه...

الجنى: تستطيع أن تعتمد علىّ أيها النبى... فإنى خلقت لجسام الأمور...»[1].

ويؤكد ذلك ما ورد فى القرآن ﴿وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون﴾ [2].

﴿ ولسليمان الريح عاصفة تجرى بأمره إلى الأرض التى باركنا فيها﴾ [3].

وفى المسرحية:

«الجنى: لديكم أنتم معشر الإنسان...

الصياد: يا لقوتك العجيبة أيها الجنى العزيز... فى إمكانك إذن أن تصنع كل شئ...»[4].

ويعتبر زاده أن: «الأرواح البشرية تستعلم من الأرواح المجرّدة من الجن والشياطين الأحوال الجزئية الجارية فى عالم الكون والفساد، لكنها مخصوصة بالأمور المستقبلية» [5].

ومما يذكر، أن الأرواح الخفية كانت تسكن الأصنام وتحل الأوثان، ويقول الجاحظ: «وكثيرا ما كانوا يسمعون ـ على رأيهم ـ من أجوافها همهمة وأصواتا وما أشك أنه كان للسدنة حيل وألطاف جوانب لمكان التكسب»[6].

ثم يؤكد ان الجن لا تستطيع معرفة الغيب. وذلك ما أورده الحكيم فى المسرحية، لأنها لو عرفته لما ظلت خاضعة لسلطان سليمان الحكيم:

---

(١) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص٦٥

(٢) سورة النمل، آية ١٦.

(٣) سورة الأنبياء، آيه ٢٠٠.

(٤) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص١٠٥

(٥) طاش كبرى زاده، **مفتاح السعادة**، ج ١، ص ٣٠١.

(٦) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١ ، ص ٦٢ .

«الصياد: حذار أن تسمع الجن بأمر موته.

الكاهن: ما هذا الضجيج؟

آصف: هم ولاشك الجن... علموا بموت سليمان هلمّ بنا سريعا نتدبر الأمر»[1].

وفي مسرحية «بيت النمل»، وهي محاولة ذات إطار فانتازى، حاول فيها الحكيم التخلّي عن إيمانه العميق بالعلم، وذلك من خلال علاقة جدلية يقيمها بين الواقع والخيال، ويجسدها فى هذه المسرحية، معتبرا أن العقل الذى يرهق كاهل صاحبه لايستسلم للمعتقدات استسلاما عفويا أو نورانيا:

«الجنية: من سوء حظي انك رجل مفكّر... قلّما تظهر جنّية لرجل مفكّر... إنما أكثر ظهورنا للبسطاء من العامة، الذين يستقبلوننا بإيمانهم ومعتقداتهم... لا بعقولهم وتفكيرهم... والإيمان باب يتسع لدخولنا...»[2].

ويقترح الحكيم في هذه المسرحية الهروب من العقل والجسد والانعتاق خارج حدودهما، وذلك بالعودة إلى الطبيعة:

«الشاب: أحس أني أختنق هنا... إلى الفضاء. هلمّي بنا إلى الفضاء... حيث حياتنا الطبيعية... أي فكرة طرأت عليك فجعلتك تحبسينني فى هذا الكوكب؟ ...»[3].

لقد استخدم الحكيم في هذه المسرحية عنصر الكائنات الخفية، ووظفها ليشير إلى تفكير البسطاء من الناس وتسليمهم للمعتقدات، وشكلت الكائنات الخفية (الجنية) شخصية أساسية في مسرحيته، وكذلك الحدث الذى يتحرك فى عالم فانتازى يتلاءم مع فكرة الحكيم الأساسية.

وبالإضافة إلى عنصر الخوارق، استعان الحكيم ببعض العادات والتقاليد المترسخة فى العقل العربى، كقضية الثأر التي وظفها فى (أغنية الموت) و (سميرة حمدى).

يمكن القول إن الحكيم على معرفة دقيقة بأحوال الجن وصفاتها وقدراتها الخارقة، وإنه يتمتع بقدرة على الملاحظات الجزئية وتفسيرها. وذلك من خلال استعانته بقدراتها

---

(١) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ١٠٢.

(٢) توفيق الحكيم، بيت النمل، ص ٣٥٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

الخفية على تغيير الأشياء، وعلى تغيير الشكل والتحول وذلك فى مسرحيته (سليمان الحكيم)عندما يتحول الجن الى رماد ثم يدخل القمقم، وقد وردت هذه الفكرة فى الليالى، ثم يعود الحكيم ويستخدمها فى مسرحية (بيت النمل).

الشاب: أقنعينى بأنى لست أهذى.. من أنت؟ من أين تأتين؟ وإلى أين تذهبين؟... كيف تدخلين ها هنا والأبواب مغلقة؟ وكيف تتصرفين؟»[1].

كما يوظف قدرة الجن على تغيير الأشياء:

«الشاب» : أنت أيتها الجنية التى وضعت قلم الطبيب فى جيب أبى ونظارة أبى فى جيب أبى؟

الجنية: نعم لأضحكك.. ولكنك لم تضحك...»[2].

وتشكل هذه الكائنات مكانة مهمة فى المعتقد الشعبى. وقد اكتسبت مكانة جديدة بعد ورودها فى آيات قرآنية، جعلت الاعتقاد بوجودها جزءا من العقيدة الإسلامية [3]. وقد كان لصورتها فعالية فى أذهان الناس ، وتحكم في التكوين النفسى للفرد و المجتمع ، سواء فى مراحل حياته المتعددة أم فى الحياة اليومية[4] .

كما برزت عدة عوامل ساعدت على الاعتقاد بمثل هذه الخوارق، منها: الركود العقلى الركود العقلى الذى يعيشه الشعب و الذى لا يتاح له الصراع من أجل تحقيق حياة أفضل، ولعبت سنوات القهر و الاستغلال الطويلة التى مرت بها الشعوب العربية دورا كبيرا فى استنزاف طاقاتها و دفعها للجوء إلى ما هو خارج عن مجال رؤيتها وقدرتها وتحكمها لعدم تمكنها من مواجهة الفئات الحاكمة [5].

---

(١) توفيق الحكيم، بيت النمل، ص ٣٥١.

(٢) نفسه، ص ٣٥٠.

(٣) إبراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات فى العقلية العربية، ص ١٣.

(٤) إبراهيم بدران وسلوى الخماش، نفسه، ص ٢٧.

(٥) نفسه، ص ٤٨.

٤ ـ الثأر وتوظيفه

في مسرحية (الكترا) لسوفوكليس ،

و (أغنية الموت) و(الطعام لكل فم) أو « سميرة و حمدى» لتوفيق الحكيم

يحتل الثأر فى المعتقدات الشعبية شأنا مهما ... وكانت المعتقدات الدلفية فى اليونان قد جعلت شبح القتيل قوة مادية، يمكن أن تلبس جسدها من جديد ، لكى يتسنى لها الانتقام بعنف من قاتلها أو عقاب الأهل الذين خذلوا الميت ، ذلك لأنها تعتبر الأسرة كلا متماسكا لا يتجزأ من الأجداد إلى الأحفاد ؛ الأمر الذى أدى إلى إحداث خلل ظاهرى ورد فعل على جيل من الأجيال ؛ لذا ينبغى البحث عن ماضيه ، بمعنى أن عدالة التوازن هذه قد يكون عليها ديون متأخرة من السعادة والرخاء ويقوم بسدادها الآن الأبناء والأحفاد، بعد أن يسددوا هم بشقائهم ومعاناتهم ما كان على الآباء والأجداد من ديون متأخرة[١]، فهم يرثون الثأر، كما يرثون الأرض وسائر الممتلكات ، ولا يملك الوريث، فى مثل هذه الحالة حق التنازل عن هذه الحركة وإلا سيلحق العار بأسرة القتيل ويحيق بها الدنس حتى يتم غسله والأخذ بالثأر[٢].

استعان الحكيم بهذه الفكرة فى مسرحية (أغنية الموت).

«عساكر: كل شئ يهون إلا هذه الوصمة.. ما بعد هذه الوصمة عيش؟ كيف أعيش فى البلد وقد عرف الناس أن لى مثل هذا الولد؟ ما أكثر البصقات التى سوف تقذف من كل الأفواه كلما لفظ اسمه...»[٣].

وحين تعرض لقضية لثأر، أشار الحكيم إلى انعكاس هذا التقليد على السلوك الاجتماعى للإنسان ، مستعينا بتقارب الحال بين قضية الثأر التى تفرضها الآلهة لدى اليونان. والتى لاتزال مترسخة فى عاداتنا وتقاليدنا حتى اليوم، ففى مسرحية سوفوكليس تفرض آلهة معبد دلفى أن يغسل الدم بالدم حتى تزول لعنتها عن البشر[٤]. ويستخدم الحكيم الدافع نفسه فى (الملك أوديب).

---

(١)أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٤٩.

(٢) أندريه إيمار، تاريخ الحضارات العام، ص ١٥٠.

(٣)توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٤٨١ .

(٤) إيليا حاوى، سوفوكليس، ص٥٣.

«كريون: دم على أرضنا قد سفك... ولا مفر من غسل ذلك الدم بالدم...»[1].

ومن السائد فى هذا المعتقد هو أن روح القتيل لا تدخل عالم الآخرة، وتستقر فيه مع بقية الأرواح؛ إلا إذا تم الثأر لمقتل صاحبها، وأنها تظل تحوم حول مكان القتل، وقد تنقلب عدوا لدودا ومدمرا للأقارب إذا قصروا فى واجبهم نحوها[2]:

«عساكر: الخرج الذى جاءتنى فيه جثة أبيك... محمولة على حمارة... فى هذا الجيب وجدت رأسه المقطوع، وفى الجيب الآخر بقية الجسم مقطعا... قتلوه بسكينه الذى يحمله... وألقوا معه بالسكين فى الخرج»[3].

وهذا المعتقد نفسه، كان يسود العقلية العربية فى العصر الجاهلى، وقد عرف بطائر الهامة التى لا يسكت صراخها حتى يتم الثأر للقتيل[4].

ثم تطورت قضية الأخذ بالثأر فى اليونان، وذلك عندما وضع دراكون قوانينه التى تمثل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى. وحاولت هذه القوانين التوفيق بين المصلحة الشخصية فى الانتقام والمصلحة العامة فى إقامة حدود العدل وبين التخوف الدينى من فقدان سلطته وحركة التقدم والتنوير الجديدين التى فرقت بين القتل العمد مع سبق الإصرار والترصد والقتل عن طريق الخطأ[5].

ويجىء تطور هذه المعتقدات والأفكار، التى يكون موضوعها الشعائر والمنتجات الروحية، مسايرا لتطور التاريخ[6]. فتنتقل من طور تجيه الآلهة وغضبها إلى طور العادات الاجتماعية، ويصير للعرف الاجتماعى فيها سلطة الآلهة، كما يحل العار فى عائلة القتيل محل غضب الآلهة:

---

(1) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٦٩.
(2) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ١٥٠.
(3) توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٧٧١.
(٤) أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص١٥١.
(5) المرجع نفسه، ص ٢٥١.
(6) شوقى عبدالحكيم، السير والملاحم الشعبية، ص ١١.

واستعان الحكيم بهذه السلطة التى تتمتع بها ظاهرة الثأر فى (أغنية الموت):

«عساكر: (شبه غائبة الصواب) دم أبيك»[1].

ويشير الحكيم إلى العار عندما تتكلم عساكر عن رفض ابنها الأخذ بالثأر:

«عساكر: ولكنه حي.. وقد شاع فى الناحية وذاع فى الأسواق... إنه حي... فيا للعيب.. ويا للخجل. ويا للعار...»[2].

ولكن التطورات التى طرأت على هذا المعتقد استدعت تدخل الدولة، بدلا من ترك الأمور لفوضى التقدير الشخصي، فأقيمت دعوة محاكمات رسمية فى الأريوباجيوس[3]، لكل من سفك دما آدميا، ثم تسلمت الدولة أمر تطبيق العدالة. والفكرة التى أدخلها الحكيم فى (أغنية الموت) هى انعكاس لتطور المجتمع، إذ يقف علوان فى الثانى من الصراع: الطرف المعقلن أمام هذه المعتقدات:

«علوان: ما هو الدليل... هل حصل تحقيق فى هذه الجريمة؟

عساكر: تحقيق؟...»[4].

كما استعان الحكيم بفكرة تدخل الدولة فى (سميرة وحمدى):

«طارق: إن هاملت أجرى هذا التحقيق بنفسه... ربما لأنه لم يستطع أن يعمد به إلى آخر.. أما اليوم فتوجد جهة مختصة، هى البوليس والنيابة والقضاء»[5].

لقد أثار الحكيم قضية الثأر، لإيمانه بأنها مازالت مترسخة فى الذهنية الشعبية، وهى تساهم فى تعطيل آلية التفكير العربى لما تنتجه من علاقات ومفاهيم متعلقة بالعار والشرف، فارتأى تحقيق العدالة عن طريق القانون: لن أقتل..

---

(١) توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٧٧٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨١.

(٣) الاسم يعنى أريوس باجوس Areosepagos «تل آريس». وتحكى الأساطير أن إله الحرب اريس كان قد قتل ابنا لبوسيون، إله البحر، فحوكم فى هذا المكان ثم أصبح الاسم يطلق على الحكمة المختصة بالنظر فى قضايا القتل بالسم والحرق المعمد. الجدير بالذكر أن المحكمة العليا فى اليونان الحديثة لاتزال تحمل هذا الاسم حتى يومنا هذا، راجع: أحمد عثمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٧٥.

(٤) توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٧٧١.

(٥) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ٩٧.

«علوان: لن أقتل...

عساكر: (بصوت أجش) دم أبيك...

علوان: أضعتموه بإخفائه عن الحكومة ... القصاص لولى الأمر»[1].

ولكن المعتقدات تنتصر على العقل والعدالة فى مسرحية «أغنية الموت»:

«عساكر : إذا كنت رجلا يا حميدة فلا تدعه يفضح العزايزه..»[2].

وفى مجال آخر:

«عساكر: نعم... خير له أن يقال قتل ومات من أن يقال هرب من ثأر أبيه..»[3].

وتحافظ هذه الظاهرة، فى مسرحية الحكيم، على استمراريتها لأنها تشكل مجموعة من القيم والعادات والأعراف تصوغ فيما بينها عالما فكريا كاملا[4].

ولكننا نرى أن السلطة من أعلى المتمثلة بالقانون، لا يمكن ان تزيل هذا المعتقد، لأن التغيير ينبغى ان ينطلق من البنية التحتية للمجتمع.

ثم ينعطف توفيق الحكيم فى مسرحية «سميرة وحمدى» إلى موضوع العلم والمجتمع:

«هل من سبيل لتحويل ذرات البحر إلى طعام، هناك عالم جديد ينى نفسه، وهذا البناء الجديد يؤدى حتما إلى نظرة جديدة إلى كل القيم، وهى نظرة جادة... تراها خلقا مستمرا»[5].

لقد وظف الحكيم عناصر الأسطورة، وعالج من خلالها المشاكل القديمة والمترسخة بوسائل جديدة، وذلك لضرورة تمكين العلم من العمل، ثم شرعية تحويل الأحلام إلى أفعال.

---

(١) توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٧٧١.

(٢)توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ٩٧.

(٣) توفيق الحكيم، أغنية الموت، ص ٧٨١.

(٤) سيد سيوس، من ملامح المجتمع المصرى المعاصر، ص ٢٣.

(٥) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ١٩٥.

ويكمن الهدف من استخدام الإطار الخارجي في تزجية الأفكار والآراء التي تحتويها المسرحية، وتنمية المفهوم الاجتماعي للعمل؛ فبعد ما كان حمدى يقضى وقته بلعب الطاولة في المقهى تاركا زوجه سميرة في البيت وحيدة، يجد خلاص هذه الحياة في الاهتمام بشيء نافع للإنسانية والمجتمع، وتشاركه في ذلك زوجه سميرة.

كما تحاول هذه المسرحية حل المتناقضات المفتعلة بين العلم والفن، والفكر والعمل، وذلك من خلال تصور الحكيم لهذه الظواهر جميعها، ثم وضعها في قالبها النسبي وإطارها التاريخي الذى يتزامن مع بداية استقبال الحكيم لانتصارات العلم والعقل البشرى بمزيد من التفاؤل، خاصة بعدما استطاع الإنسان في مصر، أن يحرز الكثير من المكاسب التي تثير بعدا مختلفا، عندما دخلت مصر منذ عام ١٩٦١، الثورة الاجتماعية[1]، ويذيل الحكيم مسرحيته بملاحظات تعبر عن نقلة كيفية في تفكيره المتطور[2].

---

(١) غالى شكرى، ثورة المعتزل، ص ٢٤٤.

(٢) توفيق الحكيم، سميرة وحمدى، ص ١٨٠.

الخاتمة

يشير هذا الفصل إلى معرفة الحكيم بعناصر المعتقدات الشعبية، وتعمقه فى مواكبة تأثيرها وفعاليتها فى العقلية العربية، وقد أشار إليها فى بعض المسرحيات: (سليمان الحكيم) و(محمد رسول الله) ، دون أن يحدد موقفا واضحا منها ، بينما حاول فى مسرحيات أخرى : (سميرة وحمدى) و (أغنية الموت) التشديد على موقف معارض ، وسعى إلى عقلنة هذا الموروث : الثأر ، وإتاحة الفرصة أمام السلطات المختصة بتحقيق العدالة، وذلك فى سياق تطورى ينطلق من تكون هذا المفهوم فى العقلية الإغريقية حتى أيامنا هذه .

ومن العادات والتقاليد المترسخة فى العقلية العربية ، وظف الحكيم التبرك بالسحلية والدرويش فى «يا طالع الشجرة» التى انتقلت إلينا من المجتمعات القديمة، وهى لا تزال مستمرة حتى أيامنا الحاضرة، ولكن استمرارها لا يعود إلى قوتها الذاتية، فهى تستمد بقاء عناصرها الأساسية من عدم تعرض التراث لعمليتى الهدم والبناء اللتين اقتصرتا على الأبنية العليا فى الهرم الاجتماعى، ولم تلامسا التصفية الجذرية العميقة للقيم والتقاليد والعادات[1] و التى ظلت كتراكمات غيبية تتوالى قرنا بعد قرن، وعصرا بعد عصر، حتى وصلت إلى هذه النتيجة الكيفية فى تعطيل آلية التفكير العلمى العربى.

---

(١) غالى شكرى، التراث والثورة، ص ٥٣.

الفصل الخامس

استلهام عناصر التراث الشعبى وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

١ ـ استلهام الولى وتوظيفه فى (أوديب ملكاً) لسوفوكليس و (الملك أوديب) و (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم.

٢ ـ استلهام الكاهن وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم.

تمهيد:

أ ـ الكاهن فى مسرحية (سليمان الحكيم).

ب ـ توظيف الكاهن فى مسرحية (سليمان الحكيم).

٣ ـ استلهام العراف وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم.

تمهيد:

أ ـ العراف فى الميثولوچيا الإغريقية.

١ ـ ب ـ توظيف العراف لدى سوفوكليس.

٢ ـ أ ـ العراف فى مسرحيات الحكيم.

٢ ـ ب ـ توظيف العراف فى مسرحية (الملك أوديب) لتوفيق الحكيم.

٢ ـ ج ـ توظيف العراف فى مسرحية (أهل الكهف).

٢ ـ د ـ توظيف العراف فى مسرحية (شهر زاد).

٤ ـ استلهام الساحر وتوظيفه فى مسرح الحكيم.

تمهيد:

ـ استلهام السحر وتوظيفه فى مسرحية (إيزيس).

تمهيد

يرتبط هذا الفصل بالسابق، ولكننا ارتأينا إفراداً خاصاً به، نظرا لأهميته ولتعدد عناصره: كالولي، والكاهن، والعراف ،والساحر، ولأننا ارتأينا تحديد مفهوم كل عنصر في سياق تطوري يتخلله موقف الحكيم المعلن منه، كما ورد في مسرحيتي (سليمان الحكيم) عندما كشف الحكيم عن شخصية الكاهن الذي يستغل عقول البسطاء الخاضعة لسلطته. وكذلك الموقف المعقلن من قضية السحر ومحاربتها بالعلم كما ورد في مسرحية «إيزيس» و«أوديب» ، وهم يدّعون معرفة علم الغيب، فيما يحيكون الدسائس والمؤامرات السياسية.

استلهام عناصر التراث الشعبى
وتوظيفها فى مسرحيات الحكيم

لقد جسد الحكيم فى مسرحياته عناصر التراث الشعبى بمختلف مستوياتها؛ إذ استعان بالأسطورة والحكاية الشعبية والنصوص الدينية كمصدر لأعماله المسرحية. ثم خصص للمعتقدات الشعبية فقرات وحوارات تحاكى الذهنية الشعبية، وتصور ما آلت إليه هذه المعتقدات من سلطة وتحريمات توازى سلطة الدين الرسمى، الأمر الذى ساهم فى تأصيلها فى الذهن والذاكرة الشعبيين ، وامتدادها حتى أيامنا الحالية .

إلا أن الحكيم لم يقف عند هذا الحد ، بل تجاوزه ليتعمق فى عناصر تراثية أخرى، شكلت فصولا من مسرحياته: كالولى، والعراف والكاهن، والساحر، وقد ورد كل منها فى أغلب مسرحياته: الولى الذى تحدث عنه غالياس فى (أهل كهف)، وقد استبصر الأميرة بريسكا فى (أهل الكهف) وكذلك العراف ترسياس فى (الملك أوديب) وشكل عنصرا من عناصر معرفة الحقيقة فى (شهر زاد).

وعندما استعان الحكيم بالمعتقدات الشعبية والعناصر الأخرى كان لديه تصور واضح عن مفهومها، وعن طبيعة العلاقة بين الواقع والثقافة المعاصرين لأن هذا الفتى الذى شب فى عصر شاعت فى جوه كهرباء غريبة، مشحونة بالأساطير والتنبؤات عن قرب ظهور نبى العرب اسمه محمد وكان مصدر هذا النبأ اليهود ـ أهل الكتاب والكهان»[1].

كان الحكيم مثلا ـ يرى فى طفولته عفاريت مرتدية الملاءات البيضاء، وأخرى مرتدية الملاءات السوداء، كان يراها رأى العين تظهر فجأة وتختفى فجأة. ويتصور أنها عفاريت حقيقية، ثم عرف فيما بعد أنها كانت مجرد خدعة يقوم بها الخادم والمرضعة لإخافته وإسكاته[2].

---

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ٤٦.

(٢) توفيق الحكيم، حياتى، ط ١ ، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٧٤، ص ٥٠.

ما هى العلاقة بين هذه التجربة القديمة وبين ما يعتقده من عجائب القوة الخفية، ومن انشغاله واستعانته بالأساطير، من غلبة الإحساس بالمخاوف وعدم الاستقرار والقلق، وكذلك قراءة أمه للقص الشعبى، هل من تأثير فى اهتمام الحكيم بهذا القص؟

يشير الحكيم إلى هذا التأثر بقوله:

«إن الإنتاج الفكرى يرتبط إلى حد ما بطريقة عيش الكاتب، ويتلون أحيانا بلون حياته اليومية، وخاصة فيما يتعلق «بالروح المصرية» أيضا، نحن لم نقدم للعالم ما يدله على مساهمتنا فى التقدّم الإنسانى...»[1].

يركّز الحكيم فى هذا القول على أهمية البعد الأنطولوجى العربى، مما يدل على طموحه لبلوغ المستوى الحضارى والغربى أو العالمى، ولكنه يحيل سبب التخلف الذى نعيشه إلى المعتقدات والأفكار البالية التى تتحكّم فى آلية تفكيرنا وذلك:

«لأن الفكرة الإنسانية نفسها بعيدة عن ذهنيتنا... إننا لانفكر إلا فى أنفسنا وفى حياتنا الصغيرة، وما يحيط بها من عوائد بالية ومعتقدات قديمة وتقاليد عتيقة..»[2].

تبرز هنا إشارة واضحة إلى توجّه الحكيم نحو العوائق الأساسية التى تعطّل الذهنية العربية وتحول بينها وبين المستوى العلمى فى التفكير، وإحالة الأمور إلى الغيبيات، وتتجلى هذه الإشارة فى توظيفه أشكال التعبير غير المباشرة وهى تظهر فى فنه وأدبه، وفى الأمثال، والحكم، أو فى الأساطير، والحكايات الشعبية، وما فيها من صور ملحمية خارقة، وهى على تفاوتها لا تنشأ خارج الواقع المادى التاريخى، وإن كانت تبدو بعد نشوئها فى سياق تطورها، بعيدة عن هذا الواقع، وإنما تنشأ فى الأصل تلبية لحاجات فى وقت من أوقات كينونته، أو فى مرحلة من مراحل صيرورته[3].

ولإيمانه الشديد بفعالية هذه المعتقدات المشكلة للتراث كإحدى ظاهرات النشاط الخاص لوعى الإنسان فى مراحله الأولى، جسد الحكيم إيمان هذا الإنسان بمقدرة العناصر

---

(١) محمود أمين العالم، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، ط ١، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٣، ص ١١٠.

(٢) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص ٥٨.

(٣) حسين مروة، دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، ص ٣٤٦.

التراثية: الكاهن فى «سليمان الحكيم» والساحر فى «إيزيس» والعراف فى «الملك أوديب» والقديس أو الولى فى (أهل الكهف)مشيرا إلى السلطة التى كانوا يتمتعون بها فى ترسيخ مقدرتهم فى المعتقد الشعبى، وقد وظفها فى سياق فكرى مغاير.

١ ـ استلهام «الولى» وتوظيفه فى «الملك أوديب»

يماثل الولى فى مسرح الحكيم البطل الإغريقى فى مسرح سوفوكليس. ذلك لأن التراجيديا الإغريقية تجسد الصراع بين الإنسان والآلهة، التى شاركت عبّادها من البشر ليس فقط فى أنشطة حياتهم اليومية، بل أيضا فى أحداث أعمالهم الأدبية والفنية.

وتمثل آلهة الإغريق القوة العليا، ولكن عندما يحاول واحد من البشر أن يتخطى حدوده كإنسان وأن يقترب من الأرباب، يقع المحظور وتنشأ المأساة، ذلك لأن الآلهة تعاقب كل من يتعدى الحدود المرسومة له، أو يتطاول على الآلهة مرتكبا ما أسماه الإغريق بالهيبريس Hy-bris أى العجرفة أو الغطرسة[١].

وقد جسد سوفوكليس هذا الصراع فى مسرحياته، عندما أقام معارضة حية، ملتحمة، ومحتدمة بين العقل والقدرة الإنسانيين، والوحى والغيب والإرادة الإلهية أو القدرية، فهو يقدم لنا ما يقوم به البطل من منجزات، وما يتمتع به من أمجاد، كما يصور لنا ما يقترف من ذنوب ويؤديه من سيئات. ولكن فى النهاية ترجح كفة الأمجاد والحسنات، فتتأكد عظمة البطل، وإن كان قد عانى ما عاناه أو حتى مات مقهوراً[٢]. وسار أبطال سوفوكليس هذا المسار فى مسرحيتى (أوديب فى كولونيس) و (فيلوكتيتس)، وقد أوحى إليهم الحكيم فى مسرحيته (أهل الكهف):

«بريسكا: ما أجملك بطلا من أبطال المآسى الإغريقية التى كنت أطالعها.. وأنا صغيرة.»[٣].

---

(١) أحمد عثمان، فايدرا، «دراسات نقدية حول مسرح كل من يوريبيدوس وسينيكيا وراسين»، مجلة الكاتب، ديسمبر، ١٩٧٦، عدد ١٨٩، ص ٦٢ ـ ٨٣. يناير ١٩٧٧، عدد ١٩٠، ص ٢٦ ـ ٤٤.

(٢) إيليا خاوى، ايسخيلوس، (١)، ص ٣٠.

(٣) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٣٩.

وذلك لأن تراجيديات شعراء المسرح الإغريقى التى استمدت موضوعاتها من الأساطير، تقوم أساساً على فكرة البطولة التى يستوعب مفهومها المعنيين الأسطورى والدينى. فالبطل يعتبر كالقديس فى الديانة الإغريقية القديمة. وقد كان فى الأصل رجلاً قوياً، شجاعاً ومتديناً وتقيا، إذ عاش ومات بدون أن يتعرف الناس على كامل قدراته وعجيب معجزاته ولكن يمكن أن تعرف قيمته وقدره، عندما يمر، بعد موته، بما يشبه المحاكمة التى توزن فيها أعماله الخيرة، وقد سادت هذه الفكرة عن الأبطال فى المعتقد الشعبى الإغريقى[1].

ولكن سوفوكليس، حاول فى مسرحيته (أوديب ملكا) أن ينزع عن هؤلاء الأبطال ميزات القوة الخفية ذات السلطان؛ فأوديب كان من طراز الأبطال الذين قاموا بأعمال خارقة لا باعتمادهم على قواهم الجسدية، كمعظم أبطال الإغريق[2]، وإنما بفضل قدراتهم العقلية. ويصور سوفوكليس أوديب بطلاً مفكراً حكيماً، لا مصارع وحوش أو محاربا لا يهزم فى ميدان المعارك: إنه البطل الذى يفك طلاسم الألغاز ويخلص الناس من الشرور، وذلك بفضل ذكائه وحرصه الدؤوب على معرفة الحقيقة[3].

توظيف الولى فى مسرح الحكيم:

وقد وظف الحكيم هذا التحول فى مفهوم البطل فى مسرحيته. ولكن بشكل مغاير:

«أوديب:

... إنى لست بطلاً. ولم ألق وحشا... له جسم أسد وجناح نسر، ووجه امرأة، يطرح ألغازاً... هذا خيالكم الساذج، أحب تلك الصورة، وأذاع ذلك الوهم. غير أن ترسياس، هذا الضرير البارع أوحى إليكم.. من تلقاء نفسه لا من لدن الإله..»[4].

ويخضع مفهوم البطل الأسطورى لقانون التطور فيتحول إلى قديس فى الدين المسيحى، وإلى ولى من أولياء الله أو المشايخ فى الدين الإسلامى. فيعبد فى قبره وتتركز قوته حول هذا القبر الذى يتحول إلى معبد حيث يستطيع الولى أن يمد يد العون ويقدم المدد لعباده المخلصين، كما يستطيع أن ينزل العقاب بأعدائهم[5].

---

(١) إيليا حاوى، اسخيلوس، (١)، ص ٣٣.

(٢) مثل هرقل Hercule وبالإغريقية هيراكليس Heracles. هو من الرجال الذين برزوا بقوتهم وشجاعتهم وأعمالهم العظيمة. وعرف بقامته الطويلة. وبقوته البدنية الخارقة. راجع ب. كوملان، الأساطير الإغريقية والرومانية، ص ١٨٢.

(٣) إيليا حاول، اسخيلوس، ص ١٢٠.

(٤) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٧٩.

(٥) أحمد عثمان، «فايدرا» دراسات نقدية مقارنة حول مسرح كل من يوريبيدوس وسينيكا وراسين»، ص ٤٤.

وبعد ما كانت هذه الشخصيات بشرية، تحولت إلى شخصيات نصف إلهية، عبدت بعد موتها وانتقالها إلى العالم الآخر[1]. وتمثل هذه الحالة شخصية الولى لدى المسلمين. وتمتد نشأتها التاريخية في فكرة الولاية التى تشكل النظرية الثانية الكبرى من مذهب الصوفية. بالإضافة إلى النظرية الأولى وهى التوكل. ويرجح أن نشأتها تعود إلى أصل نصرانى، وقد تسربت إلى الصوفية، نتيجة للاتصال المباشر بالكنيسة المسيحية، وذلك على أثر الفتوحات الإسلامية التى نقلت عقائد وأفكاراً مختلفة ومنها: الاهتمام بالأبطال المتدينين، والكلام في حب الله، وكان من أثر هذا التفاعل أن أدخلت الصوفية كلمة «ولى» وهى تدل على من يواليه الله وينصره، ثم اعتبرت أيضاً أن بعض أرواح الأولياء والصالحين تكون، بعد موت الأجساد، سببا بدعائها وتوجهها إلى الله، فى قضاء حوائج الزائرين لهم والمتوسلين بهم[2].

وقد ترسخت هذه الأفكار الدينية فى أذهان الجماهير، واعتبرت أمراً خارقاً للعادة، غير مألوف للناس، لا يتفق مع ما هو سائد من علاقات طبيعية قد تظهر على أيدى بعض الرجال الذين تربطهم بالآلهة علاقة خاصة[3]، وهم يقومون بكرامات لا تختلف من حيث الظاهر أو فى أذهان الجماهير عما هو معجزة. والكرامة ظاهرة اجتماعية ترتبط باللغة والتاريخ والمجتمع من جهة، وبعوامل ذاتية خاصة بالصوفى. وهى توافق بنيات المجتمع وترافق تطور الفكر وأنماط السلوك الذهنية[4]. كما تلتصق بالأدب الشعبى وتستمد منه صفات أبطالها، ولكن بطلها دينى ومختلف عن البطل الشعبى. يتمتع بقدرات خارقة وخالقة للظواهر الكونية استطاع أن يتوصل إليها بطرائق وممارسات تقربه من الله وبالتالى تكسبه طبيعة فوق بشرية تضاف إلى طبيعته الأولى أو تمحوها[5].

كما يصفه الحكيم فى مسرحيته (أهل الكهف):

---

(١) فيتوباندولفى، تاريخ المسرح، ج ١، ص ١٢٠.

(٢) إبراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات فى العقلية العربية، ص ١٣.

(٣) محمد شاهين حمزة، السيلة نفيسة، ط ٢، القاهرة، مكتبة الجنيدى، ١٩٧٠، ص ٧٤.

(٤) على زيعور، الكرامة الصوفية، ص ٩٢.

(٥) المرجع نفسه، ص ٩٣.

«**الملك**:

لقد عاد هذا الصياد على فرسه ويروى عجباً: أنهم أبصروا بالغار ثلاثة مخلوقات مفزعة الهيئة، شعورهم مدلاة، ويلبسون ملابس غريبة ومعهم كلب عجيب، فولوا عنه...

بريسكا: يا إلهى ، مخلوقات مفزعة..؟

غالياس: ألم حدثك فيما حدثتك عن تاريخ عصر الشهداء أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دوقيانوس، ولم يظهروا، ولم يعلم عنهم شئ وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير، مؤكدين عودتهم؟.. ولقد قرأت كتبا قديمة تتنبأ بيوم يظهرون فيه...»[1].

وبما أن هذه المعتقدات تعبر عن حاجة رئيسية فى الفكر البشرى، فهى تنمو حينا وقد تموت أحياناً، ولكنها نتيجة للتفاعل تتطور وتترسخ فى حضارات عديدة ومتباعدة[2].

«**غالياس**: إنها تشبه قصة هؤلاء الفتية، ويظهر أنها وقعت حقيقة يا مولاى لأن سكان تلك البلاد يؤمنون بها إيماننا بقصة فتية الكهف...

الملك: «متفكراً» عجبا ياغالياس، إذن فى تلك البلاد أيضاً يعتقدون عودة من يختفى بعد هذا القدر الهائل من السنين؟

غالياس: نعم يا مولاى. ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه...»[3].

فالكرامات والأساطير رموز عالمية وشاملة، تهم الإنسانية عامة، وهى لاتزال مستمرة داخل الذهنية الفردية حتى هذه الأيام، وفى ثنايا بعض تفسيراتنا للظواهر والكون، ويشير الحكيم إلى الإيمان بالبعث:

«**الملك**: (يتجلد ويتقدم إليهم، قائلا فى صوت متغير بعض الشىء) لقد نزلتم على الرحب أيها القديسون إننا قد انتظرناكم طويلاً كما انتظركم من قبل أجدادنا وأجداد أجدادنا وإنه حقاً لشرف عظيم...»[4].

---

(١) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٣٨.

(٢) على زيعور، **الكرامة الصوفية**، ص ٩٢.

(٣) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٤٠ ـ ٤١.

(٤) توفيق الحكيم، **أهل الكهف**، ص ٤٥.

٢ ـ الكاهن وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

استخدم الحكيم الكاهن كعنصر من عناصر التراث الشعبى، وتلوّنت صورته فى مسرحياته، وهى تحتمل قراءة متعددة الوجوه، إذ وظّف فى مستويات مختلفة: سياسية واجتماعية.

والكاهن، هو من يدّعى معرفة الأسرار أو أحوال الغيب، وتشير نشأته إلى أن هذا المعتقد تجذّر فى الدين واستمر مختزنا فى الذهنية الشعبية، التى لاتزال تؤمن بمعجزاته واستشرافه للمستقبل حتى أيامنا الحاضرة. وقد اقتصرت مهماته عند اليهود وعبدة الأوثان على تقديم الذبائح والقرابين، ثم ارتقى عند النصارى ليبلغ درجة الكهنوت[١].

شكّل الكهان طبقة آمن بسلطتها العامة والخاصة من الناس، فى العصور القديمة، وقد صورت لهم أن مفاتيح السماء فى أيديها، وكان هذا الأمر يحاكى حاجة طبيعية فى نفوس الشعوب، وهى تتمثل فى الميل نحو التوسط الملموس كوسيلة لفهم الأشياء الروحية، وتخفيف شقوة الحياة بتأكيدات مباشرة عن النعيم المنتظر[٢].

أما حرفة هؤلاء فهى الكهانة، وتعود الأصول اللغوية لهذه اللفظة إلى «كُهن» بالعبرية، وكِهنا بالسريانية. ويصفها ابن خلدون بأنها: «من خواص النفس الإنسانية التى لها استعداد للانسلاخ عن البشرية إلى الروحانية، إنها تدرك الجزئيات أكثر من الكليات، ولذلك تكون المخيلة فيها فى غاية القوة لأنها آلة الجزئيات، فتنفذ فيها نفوذاً تاماً فى نوم أو يقظة...»[٣].

ولكن العلماء والفلاسفة المسلمين اتخذوا موقفًا معارضًا من هذا العنصر؛ إذ اعتبر ابن خلدون: «أن الكاهن... لا يقوى على الكمال فى إدراك المعقولات لأن وحيه من وحى الشيطان والكذب...»[٤].

وكذلك يعتبره طاش كبرى زاده عملا محنكا يخترق المعقول بالنفاذ إلى النفوس الضعيفة التى تلجأ إليه إيمانًا بأن:

---

(١) المنجد فى اللغة العربية، (حرف الكاف).

(٢) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، ص ١٠٤.

(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٠١.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

«الكهانة متعلقة فقط بالإنباء عن المستقبل، فعلم الكهانة هو مناسبة الأرواح البشرية مع الأرواح المجرّدة من الجن والشياطين واستعلامها (منها) الأحوال الجارية فى عالم الكون والفساد»[1].

وقد سلّط توفيق الحكيم الضوء على الكاهن وسلطته، فى مسرحيته (سليمان الحكيم)، محدداً موقفه من هذا الكاهن.

(أ) الكاهن فى مسرحية «سليمان الحكيم»

«**سليمان:** تخدع من بهذا الكلام أيها الكاهن؟

صادوق: لست من الحمقى حتى أجرؤ على خداعك أنت...

سليمان: ولكنك تجرؤ على خداع الناس...

صادوق: إنهم لا يؤمنون إلا إذا خدعوا...»[2].

ترتبط هذه الفكرة تاريخيا باستغلال الكهنة لجهل العامة، فهى لا تفسر ما غمض عليهم بتعيينه أو توضيحه، ولكنها تفسره عادة بما يزيدهم غموضاً وبما يجعلهم يمعنون فى الجهل، وقد ترضى هذه التفسيرات خيالهم، وتطمئن سرائرهم وتشبع الغريزة الإنسانية التى ترغب دائماً فى أن يكون هذا المجهول غريباً عنها وغير مألوف لديها[3].

ثم تعدّت سلطة الكهنة حدود التأثير وإذهال العقلية والتفكير الشعبيين، لتشمل السلطة السياسية، ولتشكل قوة مساوية لقوة الدولة. كما فى مصر القديمة التى اعتبرتهم دعامة للعرش، وأساساً للشرطة السرية القوامة على النظام الاجتماعى آنذاك[4]. أما الملك، فقد كان هو الرئيس الدينى الأعلى الذى يرأس المواكب والاحتفالات، وذلك تمجيداً لأعياد الآلهة، ولإقامة دعاوى تتصف بالقدسية، كان الدين فى ذلك الوقت يفرض أن تقوم بها طبقة بارعة فى فنون السحر والطقوس الدينية، إذ لا يمكن الاستغناء عن قدرتها ومهارتها فى الوصول إلى الآلهة[5]. ثم استطاعت هذه الطبقة أن تصبح أعظم ثراء وأقوى سلطانا من

---

(١) طاش كبرى زاده، **مفتاح السعادة**، ج ١، ص ٣٠١.
(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٢٣.
(٣) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، ص ٤٨ ـ ٥٠.
(٤) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، مجلد ١، ج ٢، ص ٢٤٧.
(٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٨.

أمراء الإقطاع ومن الأسرة المالكة نفسها، وذلك بفضل تقوى الشعوب وإيمانه بها، وبالنفوذ السياسي الذي كانت تتمتع به[١].

وقد استعان الحكيم بصفات الكاهن في المسرحية:

«**سليمان**: آه لكم أيها الكهنة... بل أيها الفنانون المثّالون المصورون... إلى متى تعتبرون النبي تحفة، خارجة من بين أيديكم وخيالكم وأصباغكم لتعرض زاهية براقة على جدران المعابد...»[٢].

«**صادوق**: مادمت تريد الصدق ياسليمان... فلأقل لك إنك قد صدقت... إن الدين فن... فن علوي سماوي... من أجل هذا وجب أن تراعى فيه أصول الفن: الجمال والكمال...

سليمان: كلا يا صادوق... في نظركم أنتم فقط أيها الكاهن هو كذلك... لأنكم أصحاب صناعة وبراعة... أما في النظر الحق فهو ليس فنًا... لأنه أصدق من أن يدخل في تركيبه البهرج والحذق والتمويه والتذويق... إن الدين هو حقيقة القلب الإنساني... بما فطر عليه من خير وشر... إنه الإحساس المجرد بقصورنا نحن الآدميين عن بلوغ الكمال... وسعينا المتصل نحو الخير... الدين أمل وعزاء... نعم إنه الأمل والعزاء الصاعد من أعماق تلك الدعوة...»[٣].

يلمح الحكيم من خلال هذا الحوار إلى المصدر الذي استلهم منه فكرته وهي تتناول أسباب ظهور الجانب الديني، ومنها: حاجة الإنسان إلى التعزية عن شقاء هذه الحياة، مما دفعه للإيمان بقدرة الكاهن على تلقي الوحي، وتوجيه الدعاء المستجاب، وذلك للتمكّن من تقريب الصلة بإرادة الأرواح أو الآلهة لتقوم بما فيه نفع للإنسان. وقد آمن الإنسان بأن هذا العمل هو ضرب من العلم والمهارة، يقيه شر القوى الخارقة للطبيعة ذات الأثر الكبير في حياته[٤].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

(٢) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ١٥٨.

(٣) توفيق الحكيم، سليمان الحكيم، ص ١٥٩.

(٤) أندريه إيمار، تاريخ الحضارات العام، ص ١٣٠.

(ب) توظيف الكاهن فى مسرحية (سليمان الحكيم)

وظّف الحكيم هذا العنصر، ملمّحا إلى موقفه الشخصى من هذا المعتقد الخرافى والهالة القدسية التى يحاط بها كاهن (سليمان الحكيم)، ويقول فى هذا الصدد:

«لو استطعنا أن نجرّد الدين من سفسطة الجاحدين وتنقيته من ثرثرة المتنطعين، وننقده من احتكار الجهال المحترفين، وأن نرده إلى مبادئه البسيطة التى لا تصدم تقدمًا.. وقتئذ نستطيع أن نغزو به كل النفوس وكل العقول... وهل أبسط من الإسلام شريعة وهى لا تعرف رجال الدين؟... وهم أناس يجعلون من هداية الناس حرفة يأكلون منها ويكتنزون، ومن الدين مهنة تدر الرزق وتعطى متاع الدنيا...»[1].

ويؤكد الحكيم موقفه من الكاهن فى المسرحية:

«**سليمان**: تلك حكمة كاهن محترف، إنك تعلم ياصادوق أن الحكمة عندى هى التى تبنى على الحقيقة وتقوم على الصدق...

أيها الكاهن... لماذا تحاول دائماً أن تبرر أخطائى؟

صادوق: هذا عملى...»[2].

يمكن أن نعتبر استخدام الكاهن فى هذه المسرحية إشارة إلى موقف الحكيم من الكهنة، ذلك لأن دوره فى سياق النص لم يكن مهما، وحتى فى حال الاستغناء عنه، فلا يشكّل خللاً فى المسار العام للنص، فاقتصرت أهميته على كونه يشكّل جانبًا من الحياة المعتقدية للمجتمع الذى نعيش فيه، وقد تحدّدت بالبدايات الأولى على إزالة هذه الهواجس، كما أن الكاهن استطاع أن يشكل طبقة تشارك فى السلطة السياسية يؤمن بها الملوك ويدعمونها.

بالإضافة إلى هذا العنصر، استعان الحكيم بعنصر آخر هو العرّاف.

٣ ـ استلهام العراف وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم

نحدد فى هذه الفقرة مفهوم العراف ووظيفته فى المعتقدين الشعبيين: الإغريقى والعربى، وذلك لاستعانة الحكيم بهذين المصدرين فى مسرحياته: (الملك أوديب) اليونانية المصدر،

---

(١) توفيق الحكيم، **تحت شمس الفكر**، ص ٣٧.
(٢) توفيق الحكيم، **سليمان الحكيم**، ص ٢٤.

و (أهل الكهف) و (شهرزاد) عربيتى المصدر، محاولين التركيز على مسار هذا المفهوم التطوّرى، انطلاقًا من المفهوم الإغريقى وكيفية توظيفه فى مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) ثم استخدامه فى مسرح الحكيم وتوظيفه بالإضافة إلى الإشارة لموقف الحكيم من هذا العنصر.

١ ـ أ ـ العراف فى الميثولوجيا الإغريقية وتوظيفه فى مسرحية سوفوكليس

كان للعراف فى الميثولوچيا الإغريقية دور عقائدى مترسّخ فى الذهنية الشعبية، وهو يستمد قوته من العامل السيكولوچى الذى كان يشغله من قبل الشعب، وبحكم بداية وعيه، ما لبث هذا الشعب أن أدرك دور هذا العراف واستغلاله سلطانه وابتزازه أموال الناس، فبدأ فى محاربته: إذ قام لدى السومريين رجل يدعى اوروكاجينيا[1]، وأعلن موقفا منددا باستغلال العراف لسلطته، كما نهض مارتن لوثر[2]، فيما بعد، ليستنكر نهم العراف وجشعه، ويتهمه بالرشوة وبأنه يتخذ من الضرائب وسيلة يبتز بها الزراع والصيادين ثمرة كدهم، ثم أفلح فيما بعد فى تطهير المحاكم من العرافين المرتشين الفاسدين، ووضع الشرائع التى تحول دون اغتصاب الأملاك والأموال. وأورد الحكيم فى مسرحية (الملك أوديب) بعض الإلماحات إلى سلطة الكهنة والعرافين لدى اليونانيين وكما وردت فى مسرحية سوفوكليس:

«**ترسياس:** سأصيح بملء فمى: أيها الشعب. إنى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع إليه... ولكن لرأى أؤمن به: هو أن تكون لكم إرادة... ما من حقد كان بينى وبين لاوس، وما من ضغن كان بينى وبين كريون: إنما أردت أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة...»[3].

---

(١) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ص ٤٦١.

(٢) مارتن لوثر Martin Luther (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦)، لاهوتى وراهب أوغسطينى وكاتب انفصل عن الكنيسة بسبب قضية الغفرانات وسلطة الباب والتبتل وإكرام القديسين والقداس. وهو من الذين بدأوا معركة الإصلاح الدينى (البروتستانت) فى ألمانيا. نقل التوراة إلى الألمانية. راجع:

- Universalis, VOL. 16. p. 1480

(٣) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٨٤.

وكان ترسياس فى مسرحية سوفوكليس رمزا للسلطة الدينية المستمدة من الآلهة، وقد تطوّرت شخصيته فى مسرحية الحكيم ليصير المقرر لمصير البلاد السياسى:

«**ترسياس**: لست أحدّ منك بصراً يا أوديب... فأنا لا أرى شيئًا... ولا أبصر فى الوجود إلا إرادتنا... لقد أردت...»[١].

كما أن سوفوكليس ألمح إلى المؤامرات والدسائس التى كانت تعيشها أثينا، وذلك حين يتهم أوديب كريون بالتآمر لقلب النظام طمعا فى الاستيلاء على الحكم[٢]. واستعان الحكيم بهذا التلميح[٣]، ليشير به إلى الوضع السياسى الذى كانت تعيشه مصر فى تلك المرحلة أى أواخر الاربعينيات، عندما أصبح الملك ألعوبة بيد رجال القصر.

١ ـ ب توظيف العراف لدى سوفوكليس

يعتبر سوفوكليس فى مسرحيته (أوديب ملكا) أن العراف تريزياس فى مقدرته أن يخترق حجب الغيب، ولكنه يشير إلى أن الاعتقاد بهذه المقدرة قد خفّ من جيل إلى جيل: فالجيل القديم كان يؤمن بها، والجيل الطالع لا يأخذ منها إلا اليسير:

«تريزياس: إنك أنت تعتبرنى مجنوناً، وأما أهلك فكانوا يجدوننى مفعما بالحكمة»[٤].

لقد كان أوديب فى تلك المرحلة من الذين يتصرّفون وفقًا للأعراف، ومتى استعصت عليه مسألة، يستشير الآلهة. يحاول أن يستطلع الغيب عن طريق العراف[٥] الذى كان يتمتع بسلطة قوية فى تلك المرحلة، تفوق أحياناً سلطة الملك[٦]. ففى اوريستيه اسخيلوس مثلاً، أفتى العراف كلشاس على أجا ممنون بضرورة التضحية بابنته البكر افيجينى فامتثل مكرها[٧].

---

(١) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٨٥.
(٢) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٨٠.
(٣) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ١٤٨.
(٤) إيليا حاوى، **سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية**، ص ٢٣٧.
(٥) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ١٠٠.
(٦) أندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ج ١٣، ص ٣٠٠.
(٧) أحمد عثمان، **المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم**، ص ٣٠٠.

وقد كان العراف يتقن تعاويذ وحركات وإشارات وتقاليد، ويستطلع ضمير الغيب من واقع الحال ومن السوية الدينية، كما كانت له فى الشعب عصمة. ولقد جرى أوديب مجرى الشعب حين أعضلت عليه تلك النكبة التى كانت تحصد الناس[1]:

أوديبوس: تعلمون أنى فكّرت فى كثير من الوسائل إلى النجاة... فلم أجد إلا وسيلة واحدة ظفرت بها بعد طول تفكير، فلم أتردّد فى ابتغائها، والالتجاء إليها فقد أرسلت كريون بن مينيسوس إلى معبد أبولون، ليعلم لى ما ينبغى أن أصنع...»[2].

ومن البيّن أن العرف تنبأ على سنة جارية، وكان الشعب يحسب أن من مزايا قدرته إمكانية الاتصال بنوايا الآلهة، إلا أن العراف كان يلم بسيرة الشعب ويطلب ما يقتضى فى العرف المأثور، فكان القدماء يؤمنون أن رجلاً واحداً هو حرىّ أن يدنس المدينة التى يقيم بها إذا ارتكب جريمة واقترف إثما.

وكان الشعب يؤمن أن الآلهة تغضب وترضى وأن الوباء هو تجسيد لغضب الآلهة.

ويتوافق رأى أوديب مع إشارة العراف التى اتخذها وفقاً للعرف[3]:

«**أوديبوس:** فإنى أعلن إليكم أيها المواطنون أنى آمر أيكم عرف قاتل لايوس بأن يدلنى عليه... وإنى لأتمنى على الآلهة أن ينزلوا غضبهم على الذين يخالفون أمرى... فلا تنبت لهم أرضهم الزرع ولا تلد نساؤهم البنين... وإنما يلم بهم من الشقاء، مثل ما يلم بنا أو أشد ثقلاً»[4].

وعندما يدرك العراف السنة الجارية تبطل عنه القدرة على كشف الغيب ومعرفته، وتصير محاولة كشف الغيب لديه بواسطة إدراك ومعرفة بما يقتضيه العرف المأثور، وليس بواسطة قدرته على الاتصال بنوايا الآلهة.

---

(١) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ج ٥، ص ٣٢٢.

(٢) مسرحية **أوديب ملكاً**، ترجمة طه حسين، القاهرة، ١٩٦٢، النص الأول، مشهد بين أوديب والعراف

(٣) فيتو باندولفى، **تاريخ المسرح**، ص ١٠٥.

(٤) مسرحية **أوديب ملكاً**، ترجمة طه حسين، النص الثانى، مشهد يخاطب فيه أوديب رئيس الجوقة.

٢ ـ أ ـ العراف وتوظيفه فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

حدّد «العراف» لغوياً بأنه المنجّم والمخبر عن الماضى والمستقبل[١]. وهو أخو الكاهن، وإن كان هذا الأخير مختصًا بالأمور الماضية؛ فبعض العرب يسمى الكاهن عرّافا أيضًا[٢]. ويعتبره ابن خلدون من النوع الإنسانى الذى يخبر بالكائنات لطبيعة فيهم يتميز بها صنفهم عن سائر الناس، إذ تجد مداركه فى ذلك بمقتضى فطرته التى فطر عليها[٣].

وما يميّز العراف عن الكاهن أن علم العرافة هو: «الاستدلال ببعض الحوادث الآتية بمناسبة بينهما أو مشابهة خفية، أو ارتباط بينهما لكونهما معلولى أمر واحد أو لكون ما فى الحال علة لما فى الاستقبال شرط أن يكون الارتباط بينهما خفيًا لا يطلع عليه الأفراد. إما بتجارب شاهدوها فى أمثالها، أو بحالة مودعة فى نفوسهم عند الفطرة بحيث يغلب على طالعهم سر الغيب»[٤].

وقد ترسّخ هذا المعتقد والإيمان بالعراف لمحاولته التقرّب إلى القوى الخارقة. وكشف الغيب إنما يدل على خوف الإنسان من المجهول بعدما عرف الخوف من الموت والمرض.

ولم تلقَ هذه المعتقدات قبولاً لدى كل علماء المسلمين، فهناك من تصدّى لها، معتبراً أنها معتقدات غيبية يتمتع القيّمون عليها بقدرات كبيرة، والاعتقاد بالعراف يمتد فى الماضى السحيق، ليتجذّر فى البنية الذهنية الشعبية. وقد استخدمه الحكيم فى أعماله المسرحية، وكان له موقف خاص إزاءه وذلك فى سياق توظيفه لهذا المعتقد.

٢ ـ ب ـ توظيف العراف فى مسرحية (الملك أوديب) لتوفيق الحكيم:

لم يتخذ توفيق الحكيم من الأسطورة اليونانية إطاراً شكلياً لمسرحيته (الملك أوديب)، بل استعان ببعض العناصر التى تتكوّن منها بنية المعتقدات الشعبية، والتى تنحصر فى المعتقد الدينى، وقد ركّز فى هذه المسرحية على العراف، واستخدمه فى مستويات متعددة:

---

(١) المنجد فى اللغة العربية، ص ٥٠٠.

(٢) الألوسى، ج ٣، ص ٣٠٧.

(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ٩١.

(٤) طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة، ج ١، ص ٢٩٣.

«**أوديب**: وأنت يا ترسياس، يا من يؤمن الشعب بأنك ملم بعلوم البشر، محيط بغيوب السماء... أما من علاج لديك، يزيل هذه المحنة التى نزلت بالناس»(1).

وبهذا يعيد الحكيم إلى الأذهان صورة العراف المتوارثة تاريخيا والمترسّخة فى معتقدات الناس، والمعبّرة عن الوهم الذى زرع فى اعتقادهم بأن العراف هو الذى يبصر للناس، وهو الذى يقوم بدوره على استكشاف نيات الآلهة ومن ثم الخضوع لها وتنفيذها. كما أنه يصبو أكثر فى هذا المجال، إلى التأكد من أن الظروف ستكون سعداً أو شؤماً على المشروع الذى يفكّر فيه الناس(2). وبهذا فإن الإنسان يسعى، وهو الذى يحيا فى خوف دائم من التأثيرات المضرة التى تحيط به، لمعرفة الخطر حتى يتّقيه، فيجعل حياته أكثر اطمئناناً أو يستجدى عوناً أشد فعالية(3).

«**الكاهن**:كنا نعرف... فلقد جاء باسمه كريون، فيما جاء بعد من معبد دلفى»(4) (وهى مدينة يونانية كان اليونان يقصدونها للتعرف على نبوءات المستقبل)(5).

الكاهن:

لا ترسل القول جزافًا يا أوديب... إن رجال الدين يعرفون أن عروش الملوك ترفع وتخفض بيد الإله... لا بأيدى البشر... وما كان لنا أن نأتى إليك فى هذا الأمر العظيم، إلا ونحن نعلم أن إلهنا قد أنزل اللعنة بهذه الأرض، وإنه قد أوحى إلينا أن نزيل أسبابها... ليرفع غضبه عنّا...»(6).

يوظّف الحكيم الفكرة نفسها التى وردت لدى سوفوكل، والتى تشير إلى معرفة العراف بنوايا الآلهة، وإلى إدراك العرف المأثور، فيستخدمه لترسيخ إيمان الشعب فى قدرته وسلطته.

---

(1) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٧٥.
(2) أندريه إيمار، **تاريخ الحضارات العام**، ج ١، ص ٦١.
(3) المرجع نفسه، ص ٦٢.
(4) توفيق الحكيم، **الملك أوديب**، ص ٣٠٦.
(5) محمد صقر خفاجة، عبد المعطى شعراوى، **المأساة اليونانية فى القرن الخامس ق. م**، ص ٣٢.
(6) المصدر نفسه، ص ٣٤.

٢ ـ جـ توظيف العراف فى مسرحية (أهل الكهف):

يقوم العراف فى مسرحية (أهل الكهف) بالمهمة نفسها التى أوكلت إليه تاريخيا:

«**غالياس:** ها أنت ذى قد ذكرت يا مولاتى... نعم هى ابنته... تلك الأميرة القديسة التى تنبأ لك العراف ساعة ميلادك بأنك ستشبهينها خلقاً وإيماناً»[١].

ويشير إليها الحكيم أيضاً فى مجال آخر من المسرحية:

الأميرة: أو ترى أن هذا العراف قد صدق؟ أو ترانى أشبهها حقيقة...

الأميرة: (بعد برهة صمت): ما أشد شغفى بخبر تلك الأميرة.

غالياس: من يدرى يا مولاتى، قد تكونين أنت أيضاً كما كانت وتصدق فيك نبوءة العراف...»[٢].

كما يرد تأكيد فى المسرحية على معرفة العرّاف بالغيب:

«**غالياس (يجثو):** أيها القديس، إنها حافظة للعهد كجدتها القديسة سل العراف، لو أن العراف على قيد الحياة. لقد قال إنها تشبه جدتها فى كل شىء...»[٣].

ويقوم بهذا التأكيد غالياس المؤمن بالمعتقد الغيبى:

غالياس: إنى أقول الصدق أيها القديس. إن العراف، يوم ميلادها، قال ذلك..»[٤].

يوظف الحكيم مقدرة العراف على التنبؤ وكشف الغيب، لصياغة فكرته الأساسية عن موضوع الحب، ولإحكام بناء مسرحيته الفنى، وذلك تمهيداً لسير الأحداث.

٢ ـ د توظيف العراف فى مسرحية (شهرزاد):

«من الأمور الغريبة ـ كما يقول ابن خلدون ـ ومن أفعال الإنسان الغريبة أن فى انفصال الروح عن الجسد تكشف للنفس أسرار الغيب»[٥]. وقد استعان توفيق الحكيم بهذا العنصر من أمور العرافة فى مسرحيته:

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٤.
(٢) توفيق الحكيم، الملك أوديب، ص ٣٧.
(٣) المصدر نفسه ص ٧١.
(٤) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(٥) ابن خلدون، ص ١٠٤ .

«**العذراء**: لا أعلم... سألونى عنها كثيراً، وقد توسلوا إلىّ أن أجيب لكنى لست أعلم. فليسألوا رأسى المقطوع فقد يجيب»[1].

ثم يضيف عنصراً آخر من العناصر التى تتركب منها العرافة لتشكل بنيتها المعتقدية:

«**العذراء**: معى آدمى قد مكث أربعين يومًا فى دن مملوء بدهن السمسم لا يطعمه الساحر بغير التين والجوز حتى ذهب لحمه وما بقى منه إلا العروق وشؤون رأسه، والليلة يخرجه الساحر من دن الدهن ويدعه يجف عليه الهواء...

العبد: ولماذا فعل به هذا؟

العذراء:كى يجيب، بعدئذ عن كل ما يسأل»[2].

استعان الحكيم بهذا العنصر كما ورد فى مقدمة ابن خلدون:

«إن آدميا إذا جعل فى دن مملوء بدهن السمسم ومكث فيه أربعين يومًا يغذى بالتين والجوز حتى يذهب لحمه ولا يبقى منه إلا العروق وشؤون رأسه فيخرج من ذلك الدن فحين يجف يخف عليه الهواء يجيب عن كل سؤال يسأل عنه من عواقب الأمور الخاصة والعامة»[3].

إلا أن ابن خلدون يعتبره: «فعلاً من مناكير السحرة، لكن يفهم منه عجائب العالم الإسلامى. وذلك لأن الموت إذا نزل بالبدن ذهب الحس وحجابه واطلعت النفس على المغيبات»[4].

لقد استخدم الحكيم هذا العنصر، فى سياق يتلاءم مع رؤيته الأساسية؛ أى البحث عن الحقيقة:

---

(١) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٠٤ .

(٢) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٢٧ .

(٣) ابن خلدون، المقدمة، ص ١٠٥ .

(٤) نفسه، ص ١٠٥.

«الساحر: مولاى الليلة قلق النفس مضطرب البال. هدّئ يا مولاى روعك سنظفر هذه المرة بما استعصى علينا من قبل»[1].

ويركّز الحكيم على حالة الصراع النفسى التى يعيشها شهريار:

«**شهريار:** أنا فى أوج العقل والمعرفة...

شهرزاد: أنت شهريار قبل ألف ليلة وليلة ولم تتقدم... ولم تتغير...

شهريار: بل تغيّرت...

شهرزاد: كنت فى ذلك العهد تسفك الدماء، وها أنت ذا اليوم تفعل أيضاً.

شهريار: كنت أقتل لألهو، واليوم أقتل لأعلم...

شهرزاد: سيان، ومع ذلك، ماذا علمت؟ ماذا أخبرك رأس زاهدة المقطوع؟ وبما أفضى إليك ساكن دن الدهن؟ هل كشف لك السحر والعلم عن سر واحد مما تتحرّق لمعرفته من أسرار؟»[2].

ـ العراف فى مسرحية (محمد رسول الله):

لم يغاير الحكيم فى دور العراف المتعارف عليه فى المراحل التاريخية السابقة، وقد استخدمه فى هذه المسرحية ليؤكد هذا الدور:

«**حليمة:** نعم، لأعرضنه على عراف هزيل وأسأله عنه...

حليمة: أيها العراف. انظر إلى هذا الصبى وأخبرنى عنه...

العراف: اقتلوا هذا الصبى...»[3].

ويتحدد دور العراف فى معرفة الغيب واستشراف مستقبل رسول الله.

ولم يقتصر استلهام الحكيم على هذه العناصر فقط، أى تلك التى تتعلق بالممارسات، والتوسّل، والكهانة، والعرافة، بل تعداها ليتناول الجانب العملى من هذه المعتقدات، والمتعلقّ بالسحر.

---

(١) توفيق الحكيم، شهرزاد، ص ٣٠ .

(٢) توفيق الحكيم، شهر زاد، ص ٥٧ ـ ٥٨.

(٣) توفيق الحكيم، محمد رسول الله، ص ٥٠.

٤ ـ الساحر وتوظيفه فى مسرح الحكيم

تمهيد:

نحاول فى هذه الفقرة تحديد مفهوم السحر، وتوظيف الحكيم له فى مسرحية (إيزيس)، مشيرين إلى موقفه من هذا المعتقد.

تعود نشأة الاعتقاد بالسحر إلى أوائل مراحل التاريخ الإنسانى، وقد مهّد لظهوره الإيمان بالفكرة الروحانية القديمة، ذلك لأن أغرب العقائد قد نتجت منها، وأقيمت لها الصلوات والطقوس العجيبة، ثم أضاف إليها الإنسان عنصر السحر الذى كان يعتبر من شعائر العبادة الأولى. فقد كان يؤديها لاسترضاء عالم من الأرواح، يجهل طبيعته وغاياته[1].

كما كان يقوم بأنواع متعددة من السحر: كالتمثيلى الذى يعتبر أول الطرائق المؤدية إلى كسب معونة أولاً، ثم الآلهة ثانية، وهو يقوم على ممارسة الإنسان لأشباه الأفعال التى يريد من الآلهة تنفيذها له: كأن يصب الساحر ماء على الأرض، والأفضل أن يصبه من أعلى الشجرة، إذا ما أراد الإنسان استنزال المطر[2].

واستخدم طرائق الإيمان بالتمثيل، بصفة خاصة، من أجل إخصاب التربة، وكانت شعائر الزراعة تقوم على التضحية برجل فى وقت البذار، حتى تخصب الأرض بدمائه، ونتيجة لقانون التطوّر الذى خضعت له هذه الشعائر، اكتفى الإنسان بذبح حيوان، وتقديمه قربانا، وعندما يحل موسم الحصاد، يعتبره الناس بعثًا للرجل الذى ضحى به، وشكل هذا الاعتقاد عنصراً مهما من عناصر الأسطورة التى تروى، فى عدة صور، كيفية موت الله فى سبيل شعبه، ثم عودته بعدئذ إلى الحياة ظافراً[3].

كما اعتبرت التضحية بالإنسان ظاهرة شملت جميع الشعوب تقريبًا. لقد كان الفينيقيون والقرطاجيون مثلاً يقدمون القرابين من بنى الإنسان للإله ملُخ[4].

---

(١) وول ديورانت: قصة الحضارة، مجلد ١، ج ٥، ص ٣٥٥.
(٢) قصة الحضارة، ص ٣٥٦.
(٣) أحمد شمس الدين الحجاجى، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، ص ٢٠٠.
(٤) وول ديورانت، قصة الحضارة مجلد ١، ج ٥، ص ٣٥٥.

وعرف الإنسان أيضًا نوعًا آخر من السحر، هو سحر «التحول» الذى يغير صورة الإنسان، إما إلى حيوان وإما إلى جماد[1]، وقد حفلت حكايات (ألف ليلة وليلة) بهذا النوع من السحر[2].

ومازال السحر كعنصر من عناصر المعتقدات الفعّالة فى التفكير الشعبى، يستمد استمراريته من إيمان الناس الشديد بسلطته التى توازى سلطة الدين الرسمى، إلا أن الإسلام حاول أن يحارب هذه الظاهرة، ولقد وردت فى القرآن آيات كثيرة عن السحر والسحرة، «بعد أن كان الناس، قبل الإسلام، يحاولون أن يرموا بالسحر كل من يأتى بأى شيء يثير دهشتهم كما رمى الأنبياء من قبل، ورمى محمد من بعدهم»[3]. وذلك ما عبّرت عنه الآية التالية:

﴿وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُم مُنذِرٌ مِنْهُم وَقَالَ الكَفِرُونَ هذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ، أَجَعَلَ الآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيءٌ عُجَابٌ﴾[4].

ثم صنف القرآن السحر والسحرة كما جاء فى الآية:

﴿... وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى المَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولاَ إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلاَ تَكْفُر...﴾[5].

واقتدى علماء المسلمين، بما ذكر القرآن عن السحر، واعتبروا: «أن السحرة إذا أحدثوا خيراً فهم يحدثونه عن طريق الشر، ووصف أنه يستعمل للشر بعلّتين: الأولى أنه إتجاه إلى وجهة غير وجهة الله، والثانية أنه تصرّف بالفساد وينشأ عنه الفساد من الألوان»[6].

كما يعتبر ابن النديم أن هذه الطبقة: «تستبعد الشياطين بالقرابين والمعاصى وارتكاب المحظورات بما لله عزّ وجلّ اسمه فى تركها رضا للشياطين مثل ترك الصلاة والصوم»[7].

---

(١) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، ص ٢٥٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.

(٣) نفسه، ٢٥٠.

(٤) سورة ص، الآية: ٣و ٤.

(٥) سورة البقرة، الاية ١٠١.

(٦) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، ص ١٦٢.

(٧) ابن النديم، **الفهرست** Flügel، ١٨٩٠، ص ٢٠٩.

أما طاش كبرى زاده فقد ألمح إلى القوة الخفية التى يتّصف بها فعل السحر، وهو يركّز على قدرة هذا الفعل على أسر عقول الناس واستلابهم، وذلك بقوله:

«السحر ما خفى على أكثر العقول سببه وصعب استنباطه وحقيقة كل ما سحر العقول، وإنقادت إليه النفوس بالتعجب والاستحسان والإصغاء من الأقوال والأفعال. فهو علم باحث عن معرفة الأحوال الفلكية، وأوضاع الكواكب وارتباطها مع الأمور الأرضية... ليظهر من هذا الامتزاج أفعال غريبة وأسرار عجيبة خفية الأسباب والعلل...»[1].

ولا يتمثل زاده بما تمثل به العلماء المسلمون من وصف السحر بأنه فعل من أفعال الشياطين، إذ يصنفه علما.

وعلي الرغم من موقف القرآن من السحر وكذلك موقف العلماء المسلمين، يستمر السحر كقوة فعّالة فى الذهنية الشعبية، وملجأ يلوذون به فى أوقات الحصار والضغط المعيشى والحياتى.

واستعان الحكيم بهذا العنصر فى مسرحياته، كما خصص له فصولا من أعماله. ويتجلى ذلك فى مسرحية (إيزيس).

(أ) استلهام السحر وتوظيفه فى مسرحية (إيزيس)

«**فلاحة أخرى**: وحتى التعاويذ لا تنفع... لقد صنع لى الساحر توت تعويذة... وما من جدوى.

فلاحة: كيف ذلك؟... إن تعاويذ توت وعقاربه تنفع دائمًا... لا أنسى يوم اختفت عنزتى، وجئت إليه فى هذه النواحى... فأنت دائمًا تجدينه هاهنا فى هذه النواحى التى يكثر فيها القصب والبردى... لأنه يصنع من القصب مزاميره وأقلامه، ومن البردى قراطيسه وأوراقه...

الفلاحة: أصنع لك تعويذة نافعة؟

الفلاحة الأخرى: ما رأيت أنفع منها... لقد وجدت بعدها عنزتى المفقودة... عادت من تلقاء نفسها إلى الدار...

---

(١) طاش كبرى زاده، مفتاح السعادة، ج ١، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

الفلاحة: نعم... إنه ساحر ماهر... ما قولك في أن أذهب إليه ليحضر لي الأوزة المخطوفة...»[1].

ويشير الجاحظ إلى العامل السيكولوجي الذي يعزز نفوذ هذا العنصر وذلك بقوله: «واعلم أن استحداث الحوادث إن كان بمجرد التأثير النفساني فهو السحر، والساحر في العصور الأولى، إنما كان على ما أرى ـ كاهنا أو شبه كاهن، يتوصل على زعمه، ولسذاجة الإنسان، بتسخير الجن وغيرها من الأرواح الخفية إلى أوهام يحسبها الناس أحداثاً مفتعلة، وهو أقرب إلى أصحاب العزائم والرقى منه إلى السحرة الذين يفوقونه بضروب الاختفاء والحيل...»[2].

ويجسّد الحكيم هذه الفكرة في الحوار التالي:

إيزيس: تستطيع... أنت في قدرتك السحرية...

توت: عجباً... أنت أيضاً تقولين هذا؟...

إيزيس: وأي غرابة في ذلك؟...

توت: تلجئين إلى السحر؟...

إيزيس: ألجأ إلى كل وسيلة تدلني على مكان زوجي...

توت:

تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات، ممن يصدقن أني أصنع المعجزات...»[3].

يستخدم الحكيم هذا العنصر للدلالة على موقف مناقض لهذا المعتقد، محاولا في ذلك عقلنة هذا الموروث المترسّخ في الذهن الشعبي.

---

(١) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ٢٤.
(٢) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ٦، ص ٦٢.
(٣) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ٢٤.

وفى مجال آخر ينفى الحكيم المعجزة مشيراً إلى استغلال الساحر لسذاجة الإنسان الذى يحاول أن يتّقى الخوف والمجهول:

«**توت**: أردت أن ابصرك بالحقيقة... فى مقدورى أن أكتب لك تعاويذ وشتائم، كما أفعل للآخرين عندما يلحون، فاذعن لاريح رأسى، ثم يدهشنى بعد ذلك قولهم إنهم يجدون بها أحياناً ما يفقدون...»[1].

استعان الحكيم بالحال التى كان عليها الدين فى مصر آنذاك، وبما ورد فى كتاب الموتى» نفسه، الذى علّم المؤمنين أن الرقى التى باركها الكهنة تتغلب على ما عساه أن يعترض روح الميت من الصعاب فى طريقها إلى دار السلام، وأهم ما يؤكده هذا الكتاب هو تلاوة الادعية وغمغمة العزائم وأداء المراسم والطقوس السحرية[2]، التى تكرّست فى الاعتقاد الشعبى. كما صورها الحكيم فى مسرحيته:

توت: ماذا تريد أن نصنع لهؤلاء؟... لقد تعبت من صنع التمائم والتعاويذ... إنى لست بساحر... إنى فنان... سحرى هو فنى... ولكنهم لا يريدون أن يفهموا ذلك هؤلاء السذج. إنهم يصرون على تسميتى الساحر، ويلحون فى طلب التعاويذ والتمائم... وقد تركتهم فى وهمهم...»[3].

مما يدل على أن توارث العادات من جيل إلى جيل، يضفى عليها احتراماً وقدسية يزيدان فى تثبيتها ورسوخها واستقرارها. «وكلمّا استقرت بالتوارث وتقادم الزمن، أصبحت أقوى فى سيطرتها والزامها الأفراد والجماعة، إذ يترسّخ لديهم الاعتقاد بأن هذه العادات هى السلوك الصائب السليم الذى تم اختياره بمحك التجريب والخبرة العلمية. وبعد أن تثبت صلاحيته بالممارسة الفعلية للأسلاف والأجداد، لذا يجب أن يتمسكوا به»[4].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٥ .

(٢) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، مجلد ١، ج ٥، ص ٢٥٢.

(٣) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٧.

(٤) فوزية دياب، **القيم والعادات الاجتماعية**، القاهرة، دار الكتاب العربى، ١٩٦٦، ص ١٢٦.

كما أن الحكيم حاول أن ينفى صفة الخرافة عن بعض المعتقدات التى وردت فى النص الأصلى لمسرحية (إيزيس)، وهى تشير إلى أن ابن إيزيس قد لسعته عقرب فتليت عليه التعاويذ حتى يشفى[1]، ولكن الحكيم يورد هذا الحدث فى سياق مختلف:

«**إيزيس**: قد علمنى زوجى فيما علّمنى ما ينبغى أن أفعل إذا وقع هذا الأمر... أسرعت إلى سكين وشرحت مكان اللسعة قليلاً، ثم جعلت أمص السم من الجرح وأبصقه بعيداً»[2].

إن هذه العناصر التى يوردها الحكيم، إلى جانب المعتقدات الشعبية التى تشكل تلك القيم والعادات والتقاليد ذات الطابع العملى، أى تلك التى تنعكس فى سلوك الأفراد والجماعات انعكاساً فعلياً، وتجرى فى ممارستهم اليومية مجرى الأشياء الطبيعية لا من قبيل الشذوذ والاستغناء، «كما تشكل إيديولوچية غيبية متكاملة تضبط السلوك الفردى والاجتماعى ضبطاً محكماً بعيداً عن روح العلم»[3].

---

(١) ايتين دريتون، المسرح المصرى القديم، ص ٢٥٠.
(٢) توفيق الحكيم، ايزيس، ص ٩٦ ـ ٩٧.
(٣) غالى شكرى، التراث والثورة، ص ٤٨.

الخاتمة

لقد وظّف الحكيم هذه العناصر المعتقدية بشكل يتلاءم والسياق العام لبنية النص الفكرية، إذ استعان أوديب فى (الملك أوديب) بالعراف، كعنصر من عناصر النص الأخرى التى تنسجم فى علاقاتها مع بعد الحكيم الفكرى؛ أى البحث عن الحقيقة، ويشكل العراف فى الموروث الشعبى صاحب القدرة على كشف الغيب.

كما حدد الحكيم فى مسرحيات أخرى موقفاً عقلانياً من هذا المعتقد الذى يعوق تطوّر التفكير العربى، فهو يعتبر أن السحر والشعوذة ضلال. وقد أورد ذلك فى (شهرزاد)، وكذلك فى (إيزيس)، إذ يكشف توت دهاء الساحر واحتياله الذى يشير إليه فى كتابة التعاويذ.

أما فى (سليمان الحكيم) فقد تعرّض الحكيم بجرأة لدور الكاهن ووظيفته التى لا تتجاوز حدود المصلحة الذاتية وذلك باستغلال سذاجة تفكير الناس وإيمانهم الشديد بمقدرته.

وبهذا، يمكن أن نشير إلى أن الحكيم الذى اطلع على التراث المصرى والشرقى والعالمى تمكّن من استخدام العناصر المعتقدية فى مسرحياته، وتوظيفها أحياناً فى مسار عقلانى ينبغى أن يمهّد لتكوين فكر علمى يحث الإنسان على السعى والعمل والتخلّى عن الاتكالية، وأحياناً أخرى يستخدمها كعنصرجزئى يتفاعل مع العناصر الأخرى المكوّنة للنص؛ وذلك من خلال بعده الفكرى.

الفصل السادس

المرأة وتوظيفها

فى مسرحيات الحكيم

تمهيد:

(أ) المرأة فى مسرح الحكيم.

(ب) المرأة فى مسرحية (بجماليون) و (يا طالع الشجرة).

(ج) المرأة فى مسرحية (شمس وقمر).

(د) المرأة فى مسرحية (شهرزاد).

(هـ) المرأة فى مسرحية (إيزيس).

(و) المرأة فى مسرحية (السلطان الحائر).

(ز) المرأة فى مسرحية (براكسا) أو (مشكلة الحكيم).

تمهيد

نسعى فى هذا الفصل للكشف عن موقف الحكيم من المرأة فى بعض مسرحياته، وكيفية توظيف هذا العنصر فيها، ولاسيما أنها شكّلت شخصية مهمة وأساسية فى عدد كبير من مسرحياته (شهرزاد) و (شمس وقمر) و (بجماليون) و (إيزيس) و (سميرة وحمدى).

١ ـ المرأة وتوظيفها فى مسرح الحكيم:

لقد استوحى الحكيم عناصر متعدّدة من التراث الشعبى، كرموز فنية وظفها لتتفاعل مع عناصر النصوص الأخرى، ولتعبّر عن بعده الفكرى، مثيراً قضايا العدالة والقضايا الإنسانية العامة. ومن بين القضايا المهمة التى أثارها، قضية المرأة، مستخرجًا هذا العنصر من الأسطورة أو من الحكاية الشعبية، ثم موظفا إياها كرمز فنى أحيانًا، ثم كواقع إنسانى له أبعاده الاجتماعية.

(أ) المرأة فى مسرح الحكيم

كان توفيق الحكيم يتكلم بلغة كل مرحلة يعيشها، وإن تكلّم فيها ناقداً، ولكن فى إطار إيديولوچية النظام السائد ، ولعل هذا ما يكون المعنى الاجتماعى لتعادليته الفلسفية، من حيث انها موقف اجتماعى متعادل ومتوازن. لم تكن آراوءه فى موضوع المرأة ثابتة، بل كانت تخضع لكل مرحلة، ولكن أعماله المسرحية تدلل على موقف واضح:

«ككائن اجتماعى، ليس لها ولا ينبغى أن يكون لها وظيفة إلا خدمة الرجل، تلهمه، وتتيح له كل سبل التفرّغ للعمل والإلهام، ولكن ليس لها كيان نفسى أو اجتماعى مستقل متميّز، ولعلّ المثل الأعلى للمرأة عنده هى عنان فى (الخروج من الجنة). لقد هجرت زوجها الذى تحبه ويحبها وضحت بسعادتها الزوجية وقلبها من أجل أن تلهمه أن يكتب، وهو يقول عنها فى مقدمة المسرحية «هذه المرأة العجيبة، بطلة هذه القصة من صنع خيالى، ولكن أتمنى لو توجد حقيقة ولو ألقاها يومًا وجها لوجه، لأنى واثق أنها موجودة فى الحياة على نحو ما»[١] .

وإذا أراد الفنان أن يعيش لفنه، عليه أن يبحث عن المرأة الملهمة.

(ب) المرأة فى مسرحيتى (بجماليون) و (يا طالع الشجرة).

فى (بجماليون) و (يا طالع الشجرة) حيث يعتبر المرأة مجرّد إلهام للفنان، ويعرض توفيق الحكيم أربعة أنماط للمرأة العظيمة. الأولى هى تلك التى شاركت زوجها العظيم فى قيادة

---

(١) توفيق الحكيم، الخروج من الجنة، ضمن مجموعة المسرح المنوع، ص ٧٧١.

حركة تحرير البلاد، والثانية هى تلك التى قادت حركة تحرير المرأة فى مصر والشرق، والثالثة هى الجندى المجهول التى تربى أطفالها وتنشئهم على حب المثل الأعلى، والرابعة هى التى تعيش مكرسة حياتها لخدمة رسالة هى زوجها الذى يعيش من أجل مثل أعلى[1].

ونرى أن الأنماط: الأولى والثالثة والرابعة هى نمط واحد للمرأة التى تعيش من أجل خدمة الرجل، وفى خدمة البيت، أما النمط الثانى، ولعله يشير به إلى هدى شعراوى، فلا نجد له أثراً فى عمل من أعمال توفيق الحكيم الفنية فى تلك المرحلة. فالمرأة فى أعمال هذه المرحلة، هى المرأة التى يهرب منها زوجها حماية لفنه، أو المرأة التى تضحى. وهو فى هذه المرحلة لا يعترف لها بكيان إنسانى مستقل، متميز مثل الرجل. على أننا فى مسرحيات المرحلة الثانية أى بعد قيام ثورة ١٩٥٢ ، نجد أن موقف الحكيم قد تغيّر ولكن ليس جذرياً.

وفى المرحلة الثانية، أى فيما بعد ثورة ١٩٥٢ ، بدأت تظهر فى أعمال توفيق الحكيم أنماط ونماذج جديدة للمرأة، كسميرة فى (الطعام لكل فم) أو (سميرة وحمدى) والغانية فى (السلطان الحائر) وشمس النهار فى (شمس وقمر)، فإننا نجد هذا التطوّر سمة عامة من سمات مسرحه الاجتماعى عامة، بعد قيام هذه الثورة.

ولعلنا قد نستطيع تبين اختلاف المرحلتين، لو تأملنا مسرحية (براكساغورا) أو (مشكلة الحكم).

ج ـ فى مسرحية (شمس وقمر)

يتجلى المستوى الذاتى الذى يعود فيه توفيق الحكيم إلى معالجة موضوع: المرأة، الفنان، من منهما يخلق الآخر ويشكله وفق هواه.

د ـ اما فى مسرحيته (شهرزاد):

فهى ليست كائناً اجتماعيا، أو شخصية إنسانية فحسب، «بل كائنا رمزيا أسطوريا، بعدة وجوه، يكتنفها الغموض، كما أصبحت رمزاً يجتمع فيه أكثر من مستوى الدلالة والمغزى، رمزاً لأسرار الطبيعة والحياة»[2].

---

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٣٧.
(٢) تسعديت آيت حمادى، أثر الرمزية فى مسرح توفيق الحكيم، ص ٢١٤.

أما بهانة فى مسرحية «ياطالع الشجرة» فتشكل رمزاً للخلق والخصوبة، كما فى (بجماليون)، التى تعتبر تجسيداً دراميًا فعالاً لموضوع الصراع بين المرأة والفنان المفكّر[1]، وهى لا تعنى هنا، المرأة بمعناها الوقائعى المحدود، وقد رأينا كيف استخدم الحكيم أشكالاً مختلفة من الموازاة والمقابلة والاشارات والعلاقات الدلالية التى تجعل المرأة فى مسرحية (بجماليون) أو فى مسرحية (ياطالع الشجرة) تتجاوز دلالتها الواقعية لتصبح رمزاً للحياة. فالفنان يريد أن يتفرغ لفنه وينطلق إلى الآفاق الواسعة الرحيبة، وأن يتخلص من كل ضرورة ملزمة لكل الحياة بمشكلاتها وتعقيداتها التى لا نهاية لها. والتى يرمز لها الحكيم بالمرأة دائمًا، تقف سدًا منيعا وعقبة بينه وبين ما يتوق إليه من التحرّر لتحقيق الذات عن طريق الفن...[2].

هـ ـ في مسرحية (ايزيس):

حيث إيزيس المرأة التى تستخرج من الأسطورة الفرعونية، والمعروف أن المرأة: «فى عصر الأهرام وعصر الإمبراطورية كانت محترمة، مكرّمة، وتتمتع بجميع ما لها من حقوق، والمجتمع المصرى كان ينظر إلى المرأة، بشكل عام، نظرة أميل إلى الاحترام، ذلك أنه «ليس ثمة شعب قديم أو حديث قد رفع منزلة المرأة مثلما رفعها سكان وادى النيل»[3].

وتظهر فى مسرحية (إيزيس) بصورة المرأة السياسية الإيجابية فى محاولتها استعادة الحكم لابنها حورس، وهى فى ذلك حريصة على تنفيذ التشريع الذى يخوّل لابنها إرث عرش أبيه. وقد اتخذت لها طريقًا يختلف عن طريق زوجها، فلجأت إلى طريقة طيفون نفسه، واستخدمت شيخ البلد ليقود معها الصراع:

«**إيزيس**: صائحة لا تصغ إلى هذا الساذج يا توت... إنه ينسى أننا نعد لمعركة... وإن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر بارع الوسيلة...».

ولكن الحكيم يعود إلى رأيه الأول حول المرأة، الصورة المميزة لإيزيس المصرية، وهى صورة الوفاء الزوجى التى لا تكتفى بالجلوس والانتظار، كما فعلت بنيلوب فى الأسطورة اليونانية، بل قامت تبحث وتناضل، فوفاؤها إيجابى:

---

(١) على الراعى، **مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية**، ص ١٠٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

(٣) وول ديورانت، **قصة الحضارة**، ج ٢، ٩٥ ـ ٩٩.

«**إيزيس**: ليس يهمنى الجهد... كما أملى أن يكون زوجى أوزيريس فى خلوده صافحًا عنى، راضياً عمّا فعلنا...»[1].

غير أن إيزيس لم تستسلم، إنما سعت وبحثت حتى تجد زوجها.

ويشير هذا الاستدراك أو هذا الحل العملى إلى أن المرأة «لكى تعامل كإنسان له قيمته الذاتية، بسبب قدرته على العطاء والإنتاج والإبداع، وليس لكونه ملحقًا بالرجل، فإن عليها أن تدرك حقيقة أساسية وهى التغلب والتخطى لتلك الكتل الضخمة من التقاليد والعادات السائدة منذ قرون. ونجاحها يستدعى ويتضمن تغييراً جذرياً فى تركيبها النفسى، وكذلك فى التركيب النفسى للرجل. ويجب عليها أن تدرك كذلك، والرجل أيضًا، أن العادات والتقاليد كممارسات مكتسبة تخضع لظروف اقتصادية واجتماعية وبيئية، لا تحمل أى نوع من القدسية على الإطلاق، فإن هذه العادات هى من صنع الإنسان ولا تحمل أية صفة أزلية. إن تطور نظام الحياة يستدعى ارتقاءاً وتطوراً فى كيفية التفكير الإنسانى واتجاهه ويستدعى بالتالى تطويراً وارتقاءاً للعادات والسلوك[2].

وتنطبق هذه الفكرة على شخصية شمس النهار، فى مسرحية (شمس وقمر)، وهى المسرحية الوحيدة التى حاول الحكيم من خلالها أن يعترف بقدرة المرأة وقواها وإرادتها ككائن اجتماعى مستقل:

«**الوزير**: منذ الصغر والأميرة شمس النهار هكذا يا مولاى...

عجيبة فريدة فى نوعها... برعت فى ركوب الخيل واللعب بالسيف وقراءة الكتب وإطالة التأمل والزهد فيما يعجب ويبهر»[3].

ويشير الحكيم إلى إرادة شمس تقرير مصيرها:

السلطان: «... لكن مادمت تصرين على رأيك فأنت وشأنك... والعمى أنك منذ الآن مسؤولة وحدك عن مصيرك...

---

(١) توفيق الحكيم، **إيزيس**، ص ١٢٢.

(٢) سلوى الخماش، **المرأة العربية والمجتمع التقليدى المتخلف**، ص ٣١.

(٣) توفيق الحكيم، **شمس وقمر**، ص ٣.

شمس: وهذا هو كل ما أريد يا أبي... أن أكون أنا وحدى الصانعة لمصيرى...

السلطان: سنراك ماذا ستصنعين أنت لنفسك...

شمس: يكفى أن أصنعها بنفسي...»[1].

ويورد الحكيم إصرار شمس على:

«**السلطان**: إنك تبالغين يا ابنتى أكثر من اللازم... حتى الأمومة لا تغريك؟...

شمس: قبل أن أكون أمّا يجب أن أكون شيئًا»[2].

(و) فى مسرحية «السلطان الحائر»:

ينطلق الحكيم من المرأة ككائن اجتماعى، فيستخدم الغانية بما تحمله من صورة كافية تبدو عليها المرأة فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، لعلها أثر من الآثار التى أفرزها الواقع المتخلف الذى كانت تعيشه المرأة فى عصر الجوارى، حيث لم يكن يعنى وجودها إلا الذل والقهر والكبت[3]. وتبدو ملامح هذه المرأة الطالعة من الليالى فى هذه المسرحية على الشكل التالى:

«**الغانية**: سأفصح... عندما كنت جارية صغيرة، كمن عندى الآن من الجوارى، نشأنى سيدى على حب الشعر والغناء والعزف. وكان يجعلنى أحضر ولائمه وأحاديث ضيوفه، وكانوا من الشعراء والمغنين، كما كانوا من أصحاب الظرف والروح والفكر... كانت الليالى رائعة فاخرة، كما كنت بريئة طاهرة...»[4].

وكانت المرأة فى الليالى رمزًا للإنسان الضعيف الذليل، المغلوب على أمره، والذى يتراكم فى أعماقه الكبت فوق الكبت أجيالا بعد أجيال. حتى يصبح حقداً أسود، فحين كانت تسنح له الفرص، يضرب ضربته اللئيمة النكراء، ليشفى بها حقده الدفين. كما كانت تتصرف النساء فى أكثر حكايات الليالى[5].

---

(1) المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢.
(2) المصدر نفسه، ص ٢٥.
(3) ألفة الأدلبى، نظرة فى أدبنا الشعبى، ص ٥٦.
(4) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص ١٧٤.
(5) ألفة الأدلبى، نظرة فى أدبنا الشعبى، ص ٥٦.

أخرج الحكيم الغانية من الوضع الذى عاشته وعرفت به فى الليالى، وجعلها فى المسرحية عنصراً مهما فى تطوير الحدث إلى حد جعل الحل مرتبطا بقرارها، هى الفاسقة الخادعة بنظر الشعب، إلا أن مصير السلطان مرتبط بها. كما جعلها طرفًا فى الصراع الإضافى الذى يقوم بين الصالح الخاص والصالح العام، إذ يقوى هذا الصراع ما يدور فى نفس السلطان من نضال مماثل بين القوة والقانون أو بين مصلحته الشخصية ومصلحة المجتمع حتى يسود حكم القانون[١].

(ز) المرأة فى مسرحية (براكسا) أو (مشكلة الحكم)

وفى مسرحية (براكسا أو مشكلة الحكم)، وفى طبعتها الأولى، يثير الحكيم المسألة نفسها التى أثارها أريستوفان بسخريته من النساء، ولكنه فى الطبعة الثانية يحوّل المرأة إلى رمز فنى يدل على الديمقراطية الفوضوية، ولم يكن للمرأة دور سياسى أو قيادى مثل الدور الذى يمكن أن يقوم به الرجل.

لم يتخلّ الحكيم عن أسلوب السخرية من المرأة، إذ ترد فى المسرحية إشارات توحى بموقف الحكيم الساخر من المرأة:

الجارة: «تبرز مغزلا وخيطًا من تحت ثيابها»...

إنى أحمل خيطى ومغزلى، وسأرفّه عن نفسى بالغزل أثناء انعقاد المجلس...

الجارة: إنى أصنع ثيابا لأطفالى... إنهم عرايا...

فمن ذا يغزل لهم؟

براكسا غوورا: أنسيت أيتها البلهاء إنك رجل ذو لحية وقور؟...

وأن اللحية والمغزل لا يتفقان؟...»[٢].

ثم إن النظرة إلى المرأة ككائن ناقص وعاجز تنبغى رعايته وحراسته، وترتيب حياته وفق النسق الذى تراه التقاليد الاجتماعية، ينعكس على ثقتها بنفسها، وهى ممزقة بين الآراء

---

(١) على الراعى، توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر، ص ٩٨.
(٢) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٨.

التقليدية السائدة، منذ القدم، حول دونيتها عن الرجل، وتعيش المرأة صراعا بين تبعيتها التقليدية اجتماعياً ونفسياً، وبين طموحها إلى تحقيق ذاتها[1]، ويبدو الحكيم متغلغلا فى خبايا نفس المرأة ومعاناتها:

«**امرأة**: كلامك جميل يا براكساغورا... ولكن كيف نستطيع نحن النساء أن نحكم الدولة... وكيف نجرؤ بقلوبنا الضعيفة على مخاطبة الشعب»[2].

لم يتخلّ الحكيم عن موقفه الساخر من المرأة، ولكنه اكتفى بالتلميح إليه، كما أنه أبقى على بعض ما ورد فى مسرحية اريستوفان حول مشاعية المرأة، وذلك عكس ما رأى أحمد عثمان الذى اعتبر أن توفيق الحكيم قد أسقط هذه الفكرة فى مسرحيته[3]. وقد جاء فى مسرحية أريستوفان أن:

«**بليبيروس**: وإذا رأى أحدهم فتاة، ورغبها، واراد أن يستجيبها لنفسه أمكنه أن يأخذ من الاموال العامة بما يشترى به هدية، ثم يأخذ نصيبه من الأموال العامة بعد مضاجعته إياها.

براكساغورا: بل إنه سيتمكن من مضاجعتها مجاناً... سأجعل النساء ملكا للرجل ويمكن أن يضاجعهن ويخصبهن كل من هب ودب...»[4].

وكذلك فى براكسا الحكيم:

بليروس: إن النساء إذا تسلمنا قيادة الحكم، فإنهن سوف يرغمننا نحن الرجال الضعفاء بالقوة...

كريميس: يرغمننا على ماذا؟...

بليروس: على مغازلتهن...

---

(١) سلوب الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدى المتخلف، ص ١٥ و ٣٦.

(٢) توفيق الحكيم، براكسا أو مشكلة الحكم، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٣) بيير آجيه توشار، المسرح وقلق البشر، ص ١٣٧.

(٤) توفيق الحكيم، براكسا، أو مشكلة الحكم، ص ٣٩.

كريميس: وإذا لم نفعل؟...

بليروس: قد يمنعن عنّا الطعام والشراب...»[١].

كما أن الحكيم لا يعتبر أن للمرأة شخصيّة مستقلة يمكن أن تدير الأمور السياسية:

براكسا: «في تنهد» نعم... ما أشد حاجتي إلى ساعد قوى...!

كاتمة السر: تتكلمين باعتبارك حكومة، أو باعتبارك امرأة؟

براكسا: إنه عقل راجح...

كاتمة السر: نعم... أنت في حاجة إلى عقل وإلى عضد...»[٢].

يشير أرستوفان إلى وضع المرأة في المجتمع اليوناني، فبعد أن كانت أكثر استقلالية وربما كانت هذه الاستقلالية منذ فجر التاريخ على درجة أحسن من أيام هوميروس، وقبل أن تبزغ شمس الفكر عند اليونان اعتبرت المرأة عندهم، كما عند غيرهم، مخلوقات تحيط بها هالة من الغموض والسحر، ومحوراً تدور حوله معظم الأساطير، فالحروب تنشب بسببها، فالابطال يخوضوع الأهوال في سبيل هواها أو انتقامًا من غدرها... ثم تتغير هذه الفكرة... إذ لم يعود للنساء أى أهمية في مجال الحياة العامة[٣]، فيصف غوستاف لوبون وضعها بالآتى: «كان الأغارقة على العموم يعدون النساء من المخلوقات المنحطة التى لا تنفع لغير دوام النسل، وتدبير المنزل[٤]، وهكذا فإن اليونانيين على وفرة نصيبهم من الفلسفة والفن لم يرتفعوا بالمرأة إلى منرلة أعلى من منزلة الخادمة أو مدبرة البيت. كما جردت المرأة اليونانية من كافة حقوقها المدنية، ووضعت تحت سيطرة الرجل المطلقة، في مختلف مراحل حياتها»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٩.

(٢) المصدر نفسه،ص ٤٦ ـ ٤٧.

(٣) جوردن تشايلد، ماذا حدث فى التاريخ، ص ٢١١.

(٤) جوستاف لوبون، حضارة العرب، ص ٤٠٦

(٥) عباس محمود العقاد، المرأة ذلك اللغز، بيروت، ١٩٧٠، ص ١٠.

وفى توظيفه لهذا المصدر اليونانى، والذى استحال على يد أريستوفان فى مسرحية واقعية تطرح قضية المرأة الاجتماعية، لم يركّز الحكيم على وضع المرأة الاجتماعية إلا فى ما أشرنا إليه من تلميحات، وذلك لأنه استخدم المرأة كرمز فنى يندرج متفاعلا فى السياق العام لبنية النص، وكعنصر يشكل مع العناصر الأخرى البعد الفكرى لدى الحكيم. لقد رمز بها إلى الديمقراطية الفوضوية.

وكذلك فى مسرحيتيه (يا طالع الشجرة) و (بجماليون)، حيث ظلت المرأة رمزاً فنيًا يستخدمه الحكيم كعنصر حياتى يقابل الإبداع والفن، ويكمن دورها فقط فى الإلهام، مثلما استخدمها فى (يا طالع الشجرة):

«**الزوج**: إنى أحب زوجتى...

المحقق: وتحب الشجرة أكثر منها...»[1].

وفى مجال آخر بقوله:

«**الزوج**: ولكن سيدنا الشيخ يزعم أنى قتلت بسبب الفلسفة.

المحقق: فلسفة العصر...

الدرويش: فلسفة العصر موجودة فيك... وفلسفة الشجرة موجودة فيها.

الزوج: ما هى فلسفة الشجرة؟...

الدرويش: تنتج ولا تسأل... تنتج زهرا لا تشمه، وثمراً لا تأكله، ولا تسأل لماذا؟... لا يعذبها السؤال عن جواب لن تتلقاه أبداً...»[2].

بعد هذا التحليل لوضع المرأة فى مسرحيات الحكيم، نجد أن صورتها لم تتعدّ آراءه عن الدور الذى رسمه لها، ونستثنى من ذلك شمس النهار، تلك الشخصية/ المرأة التى دفع بها الحكيم إلى العمل، فعملت على تكوين شخصيتها، ووظفها أيضًا كرمز فعّال يراد منه العمل والإرادة الحية.

---

(١) توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، ص ٩٩ .

(٢) نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

أما المرأة فى باقى مسرحياته، فقد ظلت عنصراً يحركها الحدث أحياناً، وتتطور كأى عنصر من عناصر النص. وقد استخدم المصادر:

التراثية: الأسطورة والقص الشعبى، معارضاً ما قد صور فيها من وضع المرأة المقهورة والداهية فى الليالى (الغانية فى «السلطان الحائر»)، ولكنه وضعها فى موقعها المتعارف عليه بالنسبة إلى الموروثات والمعتقدات الشعبية كما فى (أغنية الموت) التى ينبغى أن تكون، تاريخياً، حاملة للقيم الأخلاقية: الشرف والعار، وحامية لها، كما أشار إلى المرأة المحتفظة بالعقلية الخرافية وإيمانها بالسحر والمعتقدات، وذلك نتيجة وضعها الدونى بالنسبة إلى الرجل، ونتيجة القمع والكبت اللذين مازالت تنوء تحت وطأة قهرهما، كما رأينا فى (إيزيس).

الخاتمة

استخدم الحكيم المرأة كرمز من الرموز يعبّر من خلاله عن بعده الفكرى، ولم ينطلق من هذا العنصر ككائن اجتماعى يتمتع بخصوصيات يتحرّك على أساسها. فكانت رمزاً للحقيقة والمعرفة فى (شهرزاد)، وللديمقراطية الفوضوية فى (براكسا)،وللخصوبة فى (يا طالع الشجرة).

الخاتمة

استلهم الحكيم من التراث ما هو ذو علاقة بمعاناته، بحيث ربط الذاتى بالموضوعى، دون التخلىّ عن الأمانة العلمية فى الحفاظ على أصالة المصير التراثى، وذلك حتى تكتسب التجربة بعدا إنسانياً، وإن كانت مصادرها أسطورية مثلاً، فالمهم هو البعد الذى يمكن توفّره للمبدع، لأن الحدث الواحد يأخذ كل مرة بعدا معيناً، حسب الغاية التى يرسمها المبدع، ويحددها السياق الذى تركب فيه بواسطة أدوات مساعدة.

وعندما استعان الحكيم بالتراث الشعبى لم ينغلق انغلاقًا شكلانيًا فى النص التراثى، بل حاول ترهينه، ومنحه بعداً جديداً.

وفى ارتياده طريق العودة للتراث، تجاورت فى أعماله الأحداث السياسية والعسكرية والاجتماعية كالتى جسدها فى (براكسا) أو (مشكلة الحكم) و (السلطان الحائر) و الطعام لكل فم أو (سميرة وحمدى). كما أثار مفهوم العلاقة بين الانسان والانسان، والانسان ونفسه فى (بجماليون) و (يا طالع الشجرة)، وبين الإنسان والله، أو الطبيعة أو لغز الوجود، وهى موضوعات قامت عليها مسرحيات (شهرزاد) و (أهل الكهف) و (الملك أوديب).

أما تعامله مع المصدر التراثى، فقد امتاز بأسلوب الحذف، ثم الإضافة أو التحوير لدى معالجته لمادة اسطورية كانت شائعة فى التراث الشعبى. كما قام بجهد كبير عندما استخدم التراث اليهودى، والمسيحى، والعربى الإسلامى، وفى معالجته قضايا الزمن والبحث عن الحقيقة والعدالة (أهل الكهف) و (سليمان الحكيم). لقد كان طموحه مجاراة الغرب فى أقل من نصف قرن مسرحًا، ويتضح ذلك فى مسرحية (أهل الكهف)، إذ نلاحظ أن مصر الوثنية، ومصر المسيحية والقرآن، هى العناصر التراثية التى جسدها الحكيم فى تركيب فنى، شكّلت لديه منهجًا فى التعبير، قصد به توحيد التراث الحضارى للمنطقة التى نعيش فيها ضمن سياق تاريخى، يقول بأن الماضى واجب الاحترام، ولكن لا ينبغى أن يرتفع جداراً فى وجه التقدّم، ولكنه يعود إلى الفكرة التى شكّلت محور تفكيره فى أغلبية أعماله، عندما يقول إن جوهر هذا التراث هو البعث من الموت، وفى الموت، وهو بذلك لا ينتصر على

الأسطورة والفكرة المجرّدة، إنما يقابل بين الأسطورة والواقع، فيكتشف أن صلة قوية تربط الماضى بالحاضر والمستقبل، تلك هى روح مصر التى قد تنام طويلاً ولكنها أبداً لا تموت، وإذا ماتت، فلكى تبعث من جديد[1].

ويؤكد على هذه الفكرة فى كتابه (تحت شمس الفكر)، إذ يقول:

«فى مصر أفكار ثابتة لم تتغير إلا قليلاً، إنما تولد من مظاهر الحياة من حوله، فمن هذا النيل خرجت أساطير البعث... فى هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب فكرة الخلود وقتال العدم... موت... ثم حياة... ثم موت...»[2].

يشير الحكيم إلى قضية البعث، موحيًا بذلك من خلال الأفكار التى ينبغى أن تخضع لحتمية الصيرورة والتطوّر، فإن كانت الأسطورة تتوارث منذ طفولة البشرية الأولى، فالثقافة الشعبية فى هذه الأسطورة ذات مهمة مزدوجة: تنمية الاستعداد الداخلى للذات الحضارية وتنمية التعبير الخارجي المتناسب لها[3]، ومن هنا، نرى، مع الحكيم، أن الأفكار فى مصر، ينبغى أن يلحقها التطوّر، لأن الذاكرة الجماعية لا يمكن اختزالها وحبسها فى مجرّد سجن تحتبس بداخله، كونها من مخلفات الماضى، لكنها تعمل على تجديد مجمل البنى الشكلية كأنساق ثقافية لاواعية، تعطى دلالة ذات معنى اسطورى وزمنى معيش فى حياة الشعوب...

وبالعودة إلى الأسلوب الذى اعتمده الحكيم فى استلهام التراث وصياغته فى بنية نصوصه، نرى أنه فى مسرحية (شهرزاد) عبّر عن رؤياه الفلسفية على هيكل الأحداث التى يستكمل بها الحكاية الشعبية المألوفة، وكان على الصعيد الجمالى، أراد أن يبنى أسطورة جديدة على أنقاض الأسطورة القديمة، فينتهى إلى تعليق شهريار بين الأرض والسماء[4]:

«شعرة بيضاء، نزعت ليحل مكانها غصن ندى جديد»[5].

ومسرحية (يا طالع الشجرة) التى لا تعود قيمتها إلى ما دعاه الحكيم باستلهام التراث الشعبى، بل تتّضح فى القسمات الدرامية لهذه المسرحية بصمات المسرح العالمى؛ ذلك لأن

---

(١) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، ص ٢٤٩.
(٢) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٢٦.
(٣) محمد حسين دكروب، الأنثروبولوجيا، الذاكرة والمعاش، ص ٢٨.
(٤) على الراعى، توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر، ص ٨٨ ـ٨٩.
(٥) توفيق الحكيم، شهر زاد، ص ١٦٧ .

المسرح المصرى لم ينفتح على التراث المصرى الحضارى، فحسب، بل ظل منفتحا على تراث العالم، إن نشأة المسرح في حياتنا الأدبية كانت فى ذاتها انفتاحًا على الحضارة الغربية. وكان من الطبيعى بعدئذ أن يصبح التراث الغربى من المصادر الأساسية لهذا الشكل الوافد على أدبنا.

وهنا تبرز أهمية توفيق الحكيم، ونعتبره من الأوائل الذين ركّزوا دعائم المسرح العربى المعاصر، إذ تمكن من تأهيل هذا المسرح لأن يجتاز عتبة التقليد والاقتباس وإدخال الحوار فنًا من فنون الأدب العربى، عندما استطاع أن يستوعب المسرح الغربى، ويتمثل تقاليده واتجاهاته،كما رأينا فى مسرحية (يا طالع الشجرة)، تمثلاً واعياً، يصهرها فى ثقافته العربية بما يتلاءم مع طبيعته الخاصة، ويفى بحاجة المجتمع الذى يعيش فيه، وقد تجلى ذلك فى عودته إلى التراث الشعبى العربى والغربى، وتناوله بنسق يقوم على مسائل تزامنية، بحيث إنه لم ينظر إليه فى حقبة زمنية معينة، بل استعان بما بقى حيا منه، فأعاد إحياءه فى الحقبة، موضوع البحث، معتمداً المنهج الانتقائى الذى كوّن أعماله الفنية كلبنات يتكامل بها بناء فكرى مستلهماً الأسطورة والمصدر الدينى والقص الشعبى.

كما أن الحكيم كان من الرواد الذين دعوا لاستلهام التراث الشعبى العربى والعالمى، بهدف التأصيل لمسرح يعبر فى صيغته العربية عن قضاياه وهمومه، بشكل يتفاعلَ فيه مع التراث العالمى، وقد جسّد هذه الدعوة فى كتابه (قالبنا المسرحى)، حيث ركّز على الراوى والمقلدّ المتجذرين فى تراثنا العربى، وطبق هذه الدعوة فى مسرحيته (الصفقة) باستلهامه للأساليب الشعبية، كما شدّد على استيفاء شروط العرض المسرحى فى بعض مسرحياته، وذلك بتحديده الخطى التى ينبغى أن يتبعها المخرج المسرحى كما فى (الصفقة) عندما اشترط وجود «المصطبة والاكسسوار» وكذلك فى (يا طالع الشجرة) بتحديد أماكن الممثلين على الخشبة.

كما أطلق آراء فى (قالبنا المسرحى) تتناول «المسرح من أجل الشعب» أو «المسرح المركّز»، تفترض وجود ممثل واحد، وممثلة واحدة وراوية. والراوى، حسب رأيه، يستطيع أن يعوض غياب العرض المسرحى التقليدى، ويصبح الفن المسرحى بهذه الصورة قادراً على الوصول إلى أبعد الزوايا فى البلدان العربية دون صعوبة، وقدم فيه أيضًا مجموعة من الاقتراحات تركز على العرض المسرحى، وتقنية أداء التمثيل، وعلاقة العناصر التراثية

بالتجربة المسرحية العالمية، ومدى قدرة هذه العناصر على التواصل مع المتلقى العربى. كما طمح إلى أن يخلو المسرح العربى من العناصر المسرحية الأوروبية التقليدية، بحيث تلغى الخشبة والديكور والإضاءة والماكياج، مما يساهم فى تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين والجمهور.

إن الدور الذى قام به توفيق الحكيم دور مهم جداً، باعتباره من الأوائل الذين حاولوا صياغة نظرية فى العودة للتراث، وقد ترك أثراً كبيراً فى مجرى التراث المسرحى. لقد قام بمحاولة جادة من أجل إيجاد صيغة للمسرح العربى ترتبط جدليا بالأصالة والمعاصرة.

وفى الختام، يمكن القول إنه بالإضافة إلى البحث عن مصادر مسرح الحكيم التراثية وآلية توظيفها، فقد انتهينا بفهم عميق لا لمؤلفات هذا الكاتب فحسب، بل لبعض الجوانب التى ما كانت تستلفت نظرنا من قبل فى الأصول التراثية نفسها، مما يدل على معرفة الحكيم التراثية الغنية، وقد تمكن من توظيفها كعناصر مهمة من عناصر نصوصه المسرحية.

ولكننا نأمل فى أن تكون هذه الدراسة قد استطاعت إقامة مقارنة موضوعية بين مسرح الحكيم ومصادره وكيفية توظيفها، حتى نتمكّن من تحقيق غاية ما نتمناه، وساهمنا مساهمة متواضعة فى كشف حالة التفاعل بين المسرح العالمى والمسرح العربى، وأهميتها، وقد كانت شغل الحكيم الشاغل.

المحتويات

الصفحة

تراث أى أمة من الأمم يمكن أن يكون عاملاً مهماً وأساسياً فى تطور تلك الأمة وتقدمها، لأن الإنسان فى كل زمان ومكان، وارث لما قدمه أسلافه من معارف وخبرة يستفيد منها فى حاضره ويضيف إليها من خبرته وتجاربه ويطورها بعلمه ومعرفته، من أجل بناء حاضره ومستقبله.

ونعتبر أن الفنان «حين يستلهم التراث ينطلق من الفن كنشاط إبداعى، يعكس الواقع من وجهة نظره هو فى أشكال فنية تختلف فيما بينها الأداة التى تعتمد عليها أو الوسيلة التى تتوسل بها، ابتداء من الخطوط والألوان، انتهاء بالألفاظ والكلمات».

وكان الحكيم من الأوائل الذين ارتادوا هذا الطريق، متخذاً من التراث مصدراً أساسياً لنحو أربعة عشر نصاً من نصوصه المسرحية تناول فيها قضايا إنسانية وسياسية وأحاط بمشاغل الإنسان وهمومه الذهنية والحياتية فى المجتمع المصرى.

